





Date Due

OCT 22	A[illegible]		
OCT 17	1958		

Library Bureau Cat. no. 1137



HANDBUCH

DER

MUSIKGESCHICHTE

VON

HUGO RIEMANN

ZWEITER BAND

ZWEITER TEIL

DAS GENERALBASSZEITALTER

Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1912



Vorwort.

Die Durchführung des in den vorausgehenden Teilen meines Handbuchs eingehaltenen Prinzips, die Entwicklung neuer Stilgattungen zum leitenden Faden der Darstellung zu machen, hat auch dem vorliegenden vierten Teile ihren Stempel aufgeprägt. Wenn auch gerade für die Zeit um 1600 allgemein das Aufkommen eines neuen Stils, nämlich desjenigen des begleiteten Sologesangs, allgemein angenommen war, ja eine »musikalische Renaissance« seit diesem Zeitpunkt datiert wurde, so hat doch die Wiederentdeckung einer drei Jahrhunderte weiter zurückliegenden Blüteperiode des begleiteten Sologesangs das Geschichtsbild derart verändert, daß ich mich schon im vorigen Teile gezwungen sah, eine ganz neue Periodisierung der Musikgeschichte anzubahnen, bei welcher das musikalische Mittelalter bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts sein Ende findet und die Renaissance auf dem Gebiete der Musik ungefähr in die Zeit rückt, welche für die andern Künste seit langem als Renaissance-Zeitalter gilt. Der geistvolle Versuch Arnold Scherings[1]) (Sammelb. d. I.M.-G. XIII, 1 [Okt. 1911] »Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento«),

---

[1]) Schering macht damit einen Versuch, einem Gedanken, den Otto Kinkeldey in seiner Dissertation »Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts« (Leipzig 1909, erweitert 1910) angeregt, ernsthaft nachzugehen. Kinkeldey sagt bezüglich der Madrigale usw. des Trecento (S. 100) »Noch einfacher scheint mir die Erklärung, daß es reine Orgelwerke sind.« Leider habe ich von Kinkeldeys hochwertvoller Arbeit zu spät Kenntnis erhalten, um einige sehr wichtige Ergebnisse derselben noch im Text berücksichtigen zu können, nämlich die Nachweise (S. 194 f.) von Partiturdrucken mit Taktstrichen vor 1600 und (S. 196 ff.) von Werken mit Orgelbaß vor 1600:

Giov. Croce 1594 (bzw. 1599): die Bässe der beiden Chöre übereinander gedruckt mit Taktstrichen.

Adr. Banchieri 1595: Cantus und Bassus I[i] chori übereinander gedruckt mit Taktstrichen.

Giov. Croce 1596: die Bassi seguenti der beiden Chöre übereinander gedruckt mit Taktstrichen, aber mit »Non est hic« oder »Tacet«, wo die Orgel nicht mitwirken soll (Soli der hohen Stimmen).

das Rätsel der Musik des 14. Jahrhunderts auf eine neue Weise zu lösen, wird, auch wenn sich für seine frappante Hypothese festere Stützpunkte finden sollten als vorläufig erkennbar sind, doch an der Tatsache nichts ändern, daß die Musik vor der Erfindung des durchimitierenden a cappella-Vokalstils durch Okeghem (nach der Mitte des 15. Jahrhunderts) nicht a cappella-Vokalmusik gewesen ist, was auch Schering ohne Reserve zugesteht, indem er die neben dem Madrigal der Florentiner Trezentisten stehende Caccia von der kolorierten Orgelmusik ausschließt, und auch in denjenigen Stücken, die er bestimmt zu derselben rechnet, instrumentale Bestandteile auch sogar für die führende Melodiestimme annimmt (wenn auch sehr viel einfachere, die ebenfalls der Kolorierung unterworfen wurden). Die Möglichkeit, das überreiche Figurenwerk der Florentiner Madrigale auf einfachere melodische Grundlagen zurückzuführen, liegt zweifellos vor; aber diese Möglichkeit beweist nur eine innere Logik für das scheinbar ungebundene Gestalten. Solange das, was bei einem solchen Verfahren herauskonstruiert wird, nicht als ohne diese künstliche Umschreibung anderweit existierend nachgewiesen werden kann, bleibt die Behauptung, daß darin alte »Volkslieder« stecken, eben doch nur eine Behauptung, deren Richtigkeit erst belegt werden müßte, ehe meine Deutung kurzerhand als »irrig« abgetan werden kann. Man wird jetzt, wo Scherings neue Hypothese die ganz eigenartige Textverteilung der Originalnotierungen (mit weiter Abtrennung der Anfangs- und Schlußsilbe jeder Zeile von deren Hauptbestande) vollständig ignorieren zu dürfen glaubt, mit Verwunderung bemerken, wieviel Gewicht ich derselben beigelegt habe (was nicht verhindert hat, daß doch auch mir vorgeworfen wurde, ich habe sie nicht streng genug respektiert). Aber man wird doch auch weiter durch Scherings Hypothese vor neue Probleme in Menge gestellt, z. B. vor die Frage, wo denn nun die Grenze zwischen dieser, wenn

---

Quintiani 1598 . . . .
Ribrochus 1598 (Sammlung von Werken des Jac. Gallus) } (Basso seguente, nur bei 4st. Sätzen volle Partitur mit Taktstrichen).

Giov. Bassano 1598 (Basso seguente).

Ant. Mortaro 1598 (3st. Partitur mit Taktstrichen).

Ang. Soderini 1598 (die Bässe beider Chöre übereinander mit Taktstrichen) usw.

Aus Kinkeldeys Nachweisen geht hervor, daß die Ausdrücke spartire, partitio, partidura usw. sich auf die Abteilung durch Taktstriche beziehen. Das »partite in caselle« in dem Gardanoschen Partiturdruck (nicht Stimmendruck) der Jannequinschen Bataille und Chanson des oiseaux von 1577 (ohne Text) ist der älteste von Kinkeldey gebrachte Beleg dafür (gleichzeitig mit dem Partiturdruck von Rores 4st. Madrigalen). Die »caselle« sind die Taktfächer.

Schering recht hätte, gewaltig ausgedehnten Orgelliteratur und der eigentlichen Gesangsliteratur der Zeit mit Instrumenten oder ohne Instrumente liegt? Oder soll wirklich nun mit einem Male die gesamte Vokalmusik jener Zeit bis auf den bescheidenen Rest der syllabisch komponierten Stücke mit strenger Textunterlegung in diesem Schlunde der kolorierten Orgelmusik verschwinden? Schering selbst ist auch die Schwierigkeit nicht entgangen, dann zu erklären, warum die in Tabulaturen der Folgezeit nachweisbare Orgelmusik gegenüber dieser Florentiner als entschieden rückständig erscheint. Einstweilen fehlt aber überhaupt noch jeder zwingende Beweis, daß auch nur eine dieser Kompositionen wirklich für Orgel bestimmt gewesen ist. Der Umstand, daß eine der wertvollsten Sammlungen der Erstlinge der Florentiner Ars nova des Trecento im Besitz des Orgelmeisters Antonio Squarcialupi gewesen ist (Florenz, Palat. 87), und daß unter den Komponisten sich einige Organisten befinden (vor allem Francesco Landino), beweist im Grunde — nichts. Am stärksten spricht gegen Scherings Hypothese, daß die Madrigale in keiner Handschrift intabuliert sind, sondern die zwei (oder drei) Stimmen jede für sich, oft genug nicht einmal auf derselben Seite der Handschriften stehen. Man übersehe aber auch vor allem nicht, daß es sich in dieser Literatur um nagelneue Dichtungen hochstehender Art (vielfach lehrhafter oder satirischer Tendenz) handelt, die schwerlich als Volkslieder angesprochen werden können. Meine Deutung hat wohl einstweilen den Vorzug, daß sie die weitere Entwicklung des Stils durch die Franzosen, Engländer und Niederländer überall als wohlverständlich und folgerichtig erscheinen läßt, und ich sehe daher keinen Grund, dieselbe auch nur teilweise zurückzuziehen[1]). —

---

[1]) Das Januarheft 1910 der Zeitschr. der I. M.-G. bringt wiederum einen ganz anderen Deutungsversuch der Musik des »Trienter Zeitalters« von Oskar Thalberg, der auf Anregungen Guido Adlers zurückgeht und die reich entwickelten Oberstimmen der Rondeaux und Balladen der Dufay-Epoche als »verzierte Paraphrasierungen« des zugehörigen Tenors zu erweisen sucht. Die Künsteleien, deren es bedarf, diesen Nachweis (für kleine Bruchstücke) zu erbringen, sind nicht geeignet, großes Vertrauen zu erwecken. Die Forschung verliert hier ganz den festen Boden unter den Füßen und verirrt sich ins Willkürliche; hätte ein solches leitende Prinzip wirklich existiert, so würde es doch wohl in den Anweisungen der Theoretiker erkennbar sein.

Auf Guido Adlers soeben erscheinendes Werk »Der Stil in der Musik« kann natürlich hier nicht mehr ausführlich eingegangen werden, zumal dessen bis jetzt allein erschienener erste Band nur große Dinge verheißt, ohne sie selbst zu bringen. Was für Verhaltungsmaßregeln den Musikhistorikern das von dem Wiener Ephorus in Aussicht gestellte »Rahmengesetz« für die Forschung vorschreiben wird, muß abgewartet werden; daß dasselbe so ziemlich alles verurteilt, was mein Handbuch an Neuformulierungen gebracht hat und

Die um 1600 erfolgende Rückkehr zum begleiteten Sologesange erscheint nun aber trotz jener Pflege einer ganz ähnlichen Kunstgattung in der Zeit von 1300—1450 und darüber hinaus doch als etwas ganz Neues, weil in der Zwischenzeit der polyphone Vokalstil zu ausschließlicher Herrschaft gelangt war. Selbst die Gesangsmusik mit Lautenbegleitung wies nicht mehr Originalkompositionen für dieses Ensemble auf (nur Spanien bringt solche durch das 16. Jahrhundert), sondern nur mehr Arrangements polyphoner Sätze mit alleiniger Belassung der Oberstimme als Gesang, eine Verstümmelung und ein Notbehelf, die mit Recht Opposition hervorriefen. Der neue Sologesang, den diese Kampfesstimmung entstehen ließ, unterscheidet sich daher von dem des 14.—15. Jahrhunderts durch den Ausschluß von allem, was an die Blütezeit des polyphonen Stils erinnern könnte, d. h., nicht nur eine Verbindung mehrerer rivalisierenden Singstimmen wurde verpönt, sondern auch jede, irgendwie den Singstimmen etwa einen Teil des Interesses entziehende Mitwirkung von Instrumenten; selbst eine melodisch geführte Baßstimme erschien schon als eine Konzession an den alten Stil und wurde prinzipiell ausgeschlossen. Nur den harmonischen Extrakt einer wirklichen Mehrstimmigkeit mochte man doch nicht ganz missen, und so erscheinen denn die neuen Sologesänge in der mageren Gestalt einer einzigen Gesangsstimme mit einem nur in weiten Abständen sich bewegenden Baß mit Andeutung der dem Spieler des Baßparts überlassenen harmonischen Ausfüllung, durch Ziffern. Die neue Epoche, welche damit anbricht, hat daher ihre eigentlich unterscheidende Signatur ganz speziell durch diesen bezifferten Baß, der bis zu ihrem Ende eine höchst bedeutsame Rolle spielt, obgleich die anfängliche schroffe Opposition gegen den Kontrapunkt bald genug ihr Ende fand. Das ist der Grund, die Epoche kurzweg als das Generalbaßzeitalter zu bezeichnen. Da das Fallenlassen dieser seltsamen Unvollständigkeit der Aufzeichnung und das Absterben der Fähigkeit, auf Grund eines bezifferten Basses so zu akkompagnieren, wie es die allmählich wieder immer mehr zu Ehren gekommene kontrapunktische Kunst erforderte, schließlich die gesamte Literatur dieser Epoche antiquierte, so steht dieselbe tatsächlich in der Geschichte als ein abgeschlossenes, gegen die Vergangenheit und ebenso gegen die Folgezeit auffallend kontrastierendes Sondergebiet da.

Die allmähliche Entwicklung des neuen Stils von schematisch

---

im Anschluß an separate Darstellungen noch bringen wird, ist schon jetzt zu erkennen. Negierungen ohne ernsthafte Begründung wird man mir erlauben zu ignorieren; Protest erhebe ich gegen entstellende und mißbräuchliche Zitate, wie deren der erste Band einige enthält.

verstiegenen, seltsam asketischen, sterilen Anfängen zu neuem, warm pulsierendem Leben und hochgesteigerter, von keinerlei Raisonnement mehr eingeschränkter Kunstübung, wie sie in der Zeit Bachs und Händels gipfelt, ist der Gegenstand der Untersuchungen des vorliegenden Bandes. Dieselben erweisen einen ganz außerordentlich großen Einfluß Italiens auf die Musikübung des übrigen Europa, und der Band trägt darum gewiß mit Recht den Nachtitel: Die Weltherrschaft der Italiener. Patriotischer Chauvinismus wird vielleicht hie und da eine wärmere Hervorhebung der deutschen Meister dieser Zeit vermissen; dem kann ich nur entgegnen, daß die Würdigung des goldechten Kernes der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts einer zusammenhängenden Darstellung der musikalischen Hegemonie Deutschlands in dem abschließenden fünften Teile vorbehalten bleiben mußte. Diese deutsche Vorherrschaft reicht ja mit ihren Wurzeln weit über die Zeit zurück, wo Deutschland Italien definitiv das Szepter entreißt; aber nur rückschauend vom 18. Jahrhundert aus kann das vollständig begreiflich gemacht werden. Der Schluß des vorliegenden Bandes zeigt diese Perspektive. Aber es wäre Schönfärberei und bewußte Fälschung gewesen, hätte ich den Blick dafür getrübt, daß im 17. Jahrhundert die deutsche Musik in weitgehendstem Maße und stetig wachsend unter dem Einflusse der italienischen steht, und erst durch deren vollständige Absorption und Assimilation zur musikalischen Weltherrschaft befähigt wird.

Dieser Sachverhalt ist im ganzen übrigens kaum strittig und auch allgemein anerkannt. Neu wird aber in einigen Punkten meine Motivierung erscheinen, besonders der breite Nachweis des Einflusses Caccinis, der zum mindesten noch in den Kantaten von Luigi Rossi und Giacomo Carissimi und in den deutschen Arien von H. Albert, A. Krieger u. a. sehr bestimmt fühlbar ist, so daß es keineswegs als eitle Renommisterei erscheint, wenn Caccini in der Vorrede der zweiten Serie der Nuove musiche (1614) von dem Beifall der Welt spricht (quanto l'universo abbracci e gradisca questa mia maniera di cantar solo, la quale io scrivo giustamente come si canta). Es bedurfte freilich der Ablegung manches Vorurteils, um auf weiten Umwegen zu dieser Erkenntnis von Caccinis Bedeutung zu gelangen. Auch einige andere Namen, wie Stefano Landi, Benedetto Ferrari, Giovanni Legrenzi und Ag. Steffani wird man an Bedeutung nicht unerheblich gewachsen finden. Desgleichen werden die näheren Nachweise interessieren, welchen Umfang und welche Wichtigkeit die durch die ganze Epoche mit besonderer Liebe gepflegten Arbeiten über einem Basso ostinato haben.

Die positiven neuen Ergebnisse des vorliegendes Bandes beruhen nicht zum kleinsten Teile auf der Hinwegräumung eines sehr bedeutsamen Hindernisses, das bislang ebenso für mich selbst wie für andere dem Erkennen der rhythmischen Struktur eines großen Teiles der Kompositionen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Wege stand, nämlich der Auffassung des Zeichens C im Sinne der Bestimmung einer geraden Taktart. Ich bin vollkommen darauf vorbereitet, daß dieser oder jener wohlgeschulte Historiker die Hände überm Kopfe zusammenschlagen wird über die Verwirrung der Begriffe, die ich da wieder einmal angerichtet habe. Gewiß scheint es auf den ersten Blick unglaublich, ja ungeheuerlich, daß die Komponisten dieser Zeit in großer Zahl glatt im dreiteiligen Takt verlaufende Tonstücke mit einem Taktzeichen versehen haben sollen, das die Werte zu zwei und zwei zu höheren Einheiten zusammenordnet. Aber es ist tatsächlich so, und lediglich die mangelnde Erkenntnis, daß es so ist, hat bezüglich des Verhältnisses der älteren Monodisten zum poetischen Text zu ganz schiefen Urteilen geführt. Mein Leitstern durch das scheinbare Chaos dieser Literatur war die felsenfeste Überzeugung, daß die metrische Beschaffenheit der Dichtungen den Schlüssel für die Rhythmik der Melodien geben müsse, also ein Prinzip, das uns auch für die Würdigung der mittelalterlichen Monodien feste Gesichtspunkte erbrachte, nur insofern freilich hier in veränderter Anwendung, als die effektiven relativen Dauerwerte der Noten durch die Notierung in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise fest bestimmt vorliegen und nur für ihre metrische Ordnung (d. h. für die Bestimmung der Taktart und des Periodenbaues) jenes Prinzip Aufschlüsse geben konnte, welche die Notierung selbst nicht, wenigstens sehr oft nicht, gab. Nur durch die fortgesetzte Analyse des Strophenbaues, der Reimordnung und der Silbenzahl der Verse, also durch Aufdeckung des rhythmischen Gerüsts, das der Komponist als durch den Dichter gegeben vorfand und unter allen Umständen zu respektieren hatte, wenn er dem Vorwurfe entgehen wollte, das Laceramento della poesia, welches man der polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts vorwarf, nicht nur nicht vermieden, sondern noch viel offensichtlicher verschuldet und weiter gesteigert zu haben — nur durch dieses, zwar ein wenig umständliche Verfahren, das aber zu in hohem Grade interessierenden und überraschenden, höchst erfreulichen Resultaten führte, wurde es möglich, klarzustellen, was eigentlich die Monodisten wollten, und ihre Faktur restlos zu enträtseln. Es ist doch immerhin eine Sache von einer gewissen Wichtigkeit, die das Selbstgefühl der musikgeschichtlichen Spezialforschung wohl zu stärken geeignet

ist, wenn es auf diese Weise gelingt, Kompositionen, die noch ein Ambros als höchst unerquickliche, ungenießbare Musik abtun zu müssen glaubte, Geschmack abzugewinnen und zu begreifen, daß man es in denselben mit sehr ernstgemeinten, echt künstlerischen Bestrebungen zu tun hat, denen die weitere Entwicklung der Musik viel verdankt.

Vielleicht werden diese einleitenden Bemerkungen dazu beitragen, den Leser auch für das Detail meiner Nachweise zu interessieren; übrigens ist aber durch die reichliche Einfügung illustrierender Musikbeispiele vorgesehen, daß für denjenigen, der nicht aus entlegenen Bibliotheken sich solche zusammenzusuchen in der Lage ist, die formalen Analysen nicht leere Theorien bleiben. Gott sei Dank sind wir ja nun so weit, daß uns noch so schöne ästhetisierende Schilderungen von der Beschaffenheit der Werke nicht mehr genügen, sondern wir diese selbst kennen zu lernen verlangen. Die von mir überall durchgeführte Heranziehung aller Mittel der modernen Notenschrift, welche die rhythmische Struktur und den motivischen Aufbau ohne langen Kommentar direkt anschaulich machen, wird, hoffe ich, auch hier wieder ihre Dienste leisten.

Leipzig, im Februar 1912.

Hugo Riemann.

Inhalt

des vierten Halbbandes:

Das Generalbaß-Zeitalter.

VIII. Buch:

Die Monodie des XVII. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener.

(Kapitel XXIII—XXIV).

Verzeichnis

der mitgeteilten Tonsätze.

a) Gesänge aus Opern:

b) Arien und Kantaten:

c) Instrumentalsätze.

ZWEITER BAND

ZWEITER TEIL

(VIII. BUCH)

DAS GENERALBASS-ZEITALTER

DIE MONODIE DES 17. JAHRHUNDERTS UND DIE WELTHERRSCHAFT DER ITALIENER



Literatur zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts.

Ademollo, A., I teatri di Roma nel secolo XVII° (Rom 1888).

Adler, Guido, Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils (Leipzig 1912).

Alaleona, D., Su Emilio de' Cavalieri etc. (Florenz 1905, in der Nuova Musica).

—— Studi su la storia dell' oratorio musicale in Italia (Turin 1908).

Algarotti, F., Saggio sopra l' Opera in musica (Livorno 1763).

Allacci, Liona Drammaturgia (Venedig 1666, fortgesetzt bis 1755, Venedig 1755).

Ambros, A. W., Geschichte der Musik, 4. Bd. 3. Aufl., bearb. von H. Leichtentritt (Leipzig 1909).

Ancona, A. d', Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI (Florenz 1872).

—— Origini del Teatro italiano (Palermo 1900).

Arienzo, Nicola d', Origini dell' Opera comica, Riv. mus. II (Turin 1895).

Arteaga, Stefano, Le rivoluzioni del Teatro musicale Italiano (3 Bde., Venedig 1785, deutsch als »Geschichte der italienischen Oper« von N. Forkel, Leipzig 1789).

Atti dell' Accademia del Real Istituto Musicale di Firenze Anno XXXIII: Commemorazione della Riforma melodrammatica (Florenz 1895).

Beier, Franz, J. J. Froberger (Leipzig 1884).

Bertolotti, A., Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV° al XVIII° (Mailand 1890).

Brenet, Michel, Les oratorios de Carissimi, Riv. mus. IV (Turin 1897).

Buchmayer, Richard, »Christian Ritter« (1909 in der Riemann-Festschrift).

Busi, Leonida, Benedetto Marcello (Bologna 1884).

Catelani, Angelo, Della opera di Alessandro Stradella (Modena 1866).

Chrysander, Friedrich, G. Fr. Händel (3 Teile, 1859—1867, unvollendet).

—— Geschichte der Braunschweig-Wolffenbüttelischen Kapelle und Oper, Jahrb. f. MW. I (1863).

—— Die Oratorien Carissimis (Allg. Mus.-Ztg. 1876).

—— Die deutsche Oper in Hamburg (Allg. Mus.-Ztg. 1879—1880).

Croce, Benedetto, I teatri di Napoli secolo XV—XVIII (1891).

Cummings, W. H., Henry Purcell (2. Aufl. 1889).

Davari, Stefano, La musica a Mantova (Manua 1884).

Dent, A., Edw. James, Alessandro Scarlatti (London 1905).

Doni, Giov. Batt., Trattati di musica (5 Bde., Florenz 1763).

Dulle, Kurt, André Cardinal Destouches (Dissert., Leipzig 1910).

Ebert, A., Attilio Aristo in Berlin 1697—1703 (Dissert., Bonn 1906).

Ecorcheville, Jules, De Lully à Rameau 1690—1730 (Paris 1906).

Ehrichs, Alfred, Giulio Caccini (Dissert., Leipzig 1908).

Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert (Beiheft der I. M.-G. II. 1, 1905).

—— Agostino Steffani (Kirchenmus. Jahrb. 1910).

—— Die Aria di Ruggiero (Sammelb. d. I. M.-G. XIII. 3, 1912).

Emmanuel, Maurice, Histoire de la langue musicale (Paris 1911).

Ferrari, Paolo Emilio, Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall' anno 1628 all' anno 1883 (Parma 1884).

Fischer, Kurt, Gabriel Voigtländer (Sammelb. d. I. M.-G., XII 1, 1910).

Florimo, Francesco, La Scuola Musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii (2. Aufl., 4 Bde., Neapel 1880—1884).

Fresneuse, Lecerf de la Vieville, Seigneur de, Comparaison de la musique italienne et de la musique française (Brüssel 1704, 2. Aufl. 1705—1706, 3 Bde.).

Fürstenau, Moritz, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (2 Bde., Dresden 1861—1862).

Galvani, Livio Niso (= Giov. Salvioli), I teatri Veneziani nel secolo XVII° (Mailand 1879).

Gandini, Ales., Cronistoria dei Teatri di Modena 1539—1871 (Modena, 3 Bde.).

Gaspari, Gaetano, De' musicisti Bolognesi nel secolo XVII° (Modena 1878—1880).

Gevaert, Fr. A., La musique vocale en Italie I. Les maîtres florentins 1590—1630 (Annuaires du Conserv. Roy. de Bruxelles 1882).

Giustiniani, Vincenzo, Discorso sopra la musica de' suoi tempi (Luca 1878, auch bei Solerti, Origini abgedruckt).

Goldschmidt, Hugo, Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts (Breslau 1890).

—— Cavalli als dramatischer Komponist (Monatshefte f. MG. 1893, S. 45 ff.).

—— Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert (2 Bde., Leipzig 1901, 1904).

—— Zur Geschichte der Arien- und Symphonie-Form (Monatshefte f. MG. 1901, Nr. 4—5).

—— Claudio Monteverdis Oper Il ritorno d'Ulisse in patria (Sammelb. d. I. M.-G., IX 4, 1908).

—— Francesco Provenzale als Dramatiker (Sammelb. d. I. M.-G., VII 4, 1906).

Heß, Heinz, Die Opern Alessandro Stradellas (Leipzig 1906, Münchner Dissert.).

Kinkeldey, Otto, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts (Leipzig 1910).

Kleefeld, Wilhelm, Das Orchester der ersten deutschen Oper in Hamburg 1678—1738 (Sammelb. d. I. M.-G., I, 1900).

Köchel, L. von, Die kaiserl. Hofmusikkapelle zu Wien 1543—1867 (1869).

—— Joh. Jos. Fux (Wien 1872).

Kretzschmar, Hermann, Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis (Vierteljahrsschrift f. MW. 1892).

—— Führer durch den Konzertsaal (3 Bde., Leipzig 1887 [3. Aufl. 1898], 1888 [1905], 1890).

—— Geschichte des Neuen deutschen Liedes. 1. Teil von Albert bis Zelter (Leipzig 1911).

Laurencie, L. de la, J. M. Léclair l'aîné (Sammelb. d. I. M.-G., VI 2, 1905).

—— Un émule de Lully: Pierre Gautier de Marseille (Sammelb. d. I. M.-G., XIII 1, 1911).

Lecerf de la Vieville s. Fresneuse.

Leichtentritt, Hugo, »Reinhard Keiser in seinen Opern« (Dissert., Berlin 1901).

—— Geschichte der Motette (Leipzig 1908).

—— Der monodische Kammermusikstil in Italien bis gegen 1630, s. Ambros, Musikgeschichte IV. Bd., 3. Aufl., S. 774—892.

Lindner, E. O., Die erste stehende Oper in Deutschland (Berlin 1855).

Marcello, Benedetto, Il teatro di musica alla moda (o. J., 2. Aufl. 1722, Neuausgabe Mailand 1841).

Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier de Gluck (Paris 1781).

Münnich, Richard, Johann Kuhnau (Dissert., Leipzig 1902).

Nagel, Wilibald, Das Leben Christoph Graupners (Sammelb. d. I. M.-G., X 4, 1909).

Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Beiheft der I. M.-G., I 5, 1902).

Neißer, Arthur, Servio Tullio von Agostino Steffani (Münchener Dissert. 1902).

Norlind, Tobias, Zur Geschichte der Suite (Sammelb. d. I. M.-G., VII 2, 1906).

Nuitter, Ch. und E. Thoinan, Les origines de l'opéra français (Paris 1886).

Otzenn, Kurt, G. Ph. Telemann als Opernkomponist (Berlin 1902).

Parazza, Antonio, Della vita e delle opera di Ludovico Grossi-Viadana (Mailand 1877).

Parry, Ch. H. H., The music of the XVIIth century (Oxford history of music Vol. III, Oxford 1902).

Pasini, Francesco, Notes sur la vie de G. B. Bassani (Sammelb. d. I. M.-G., VII 4, 1906).

Pasquetti, Guido, L'oratorio musicale in Italia (Florenz 1906).

Pincherle, Marc, La technique du violon chez les prémiers violinistes français (Bulletin de la SJM. 1911, VII 8).

Pirro, André. Louis Marchand (Sammelb. d. I. M.-G., VI 1, 1904).

—— J. S. Bach (Paris 1906).

—— L'esthétique de J. S. Bach (Paris 1907).

Pougin, Arthur, Les vrais créateurs de l'Opéra français: Perrin et Cambert (Paris 1881).

Prunières, Henry, Notes sur la vie de Luigi Rossi (Sammelb. d. I. M.-G., XII 1, 1910).

—— Lully (Paris 1910).

—— Notes sur les origines de l'ouverture française (Sammelb. d. I. M.-G., XII 4, 1911).

Prüfer, Arthur, Joh. Herm. Schein (Leipzig 1895).

—— J. H. Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts (Beiheft II. 7 der I. M.-G. 1910).

Radet, Edouard, Lully (Paris 1891).

Radiciotti, Giuseppe, G. B. Pergolese (Rom 1910).

Raguenet, Abbé François, Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras (Paris 1702, nebst deutscher Übersetzung in Matthesons Critica musica 1722).

Ricci, Corrado, I Teatri di Bologna nei secoli XVII° e XVIII° (Bologna 1888).

Riemann, Hugo, Zur Geschichte der deutschen Suite (Sammelb. d. I. M.-G., IV 4, 1905).

Rolland, Romain, Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (Paris 1895).

Rudhart, Fr. M., Geschichte der Oper am Hofe zu München (I. 1654—1787, Freising 1865).

Sachs, Curt, Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hofe (Berlin 1910).

Saint Evremond, Charles Marguetel, Seigneur de, Dissertation sur l'opéra (Oeuvres Bd. III, 1705 u. ö.).

Scherillo, Michele, Storia litteraria dell' opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX (1883).

Schering, Arnold, Geschichte des Instrumentalkonzerts (Leipzig 1903, erweitert 1905).

—— Die Anfänge des Oratoriums (Leipzig 1907).

Schering, Geschichte des Oratoriums (Leipzig 1911).

Scholz, Hans, Johann Sigismund Kusser (Münchener Dissertation, Leipzig 1911).

Schweitzer, Albert, J. S. Bach, Le musicien poète (Paris 1905).

—— J. S. Bach (Leipzig 1907, deutsch).

Seiffert, J. P. Sweelinck und seine direkten Schüler (Vierteljahrsschrift für MW. 1891).

—— Paul Siefert (Vierteljahrsschrift für MW. 1891).

—— Geschichte der Klaviermusik (1. Bd. Leipzig 1899).

—— Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg (Sammelb. d. I. M.-G., V).

Sittard, Josef, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe (2 Bde., Stuttgart 1890—1891).

Solerti, Angelo, Le origini del Melodramma. Testimonianze dei contemporanei (Turin 1903).

—— Gli albori del Melodramma (Sammlung der Textbücher der ersten Opern bis 1640, 3 Bde., Mailand, o. J.).

—— Musica Ballo e Drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640 (Florenz 1905).

Spagna, Arcangelo, Oratorii ovvero Drammi sacri (1706, Libro I mit einem »discorso dogmatico intorno l'istessa materia«, Libro II mit einer Abhandlung über das lateinische Oratorium).

Spitta, Philipp, Johann Sebastian Bach (2 Bde., Leipzig 1873, 1880).

—— Friedrich, Heinrich Schütz (Leipzig 1889).

Squire, W. Barclay, Purcell's Dramatic Music (Sammelb. d. I. M.-G., V 4, 1904).

Stiehl, Karl, Musikgeschichte der Stadt Lübeck (Lübeck 1891).

Stollbrock, Ludwig, Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat (Rostock 1888).

Taubert, Otto, Die Pflege der Musik in Torgau (Torgau 1868).

—— »Daphne«, Das erste deutsche Operntextbuch (Torgau 1879).

Torchi, Luigi, La musica istromentale in Italia nei secoli 16° 17° e 18° (Rivista musicale IV—VIII, 1898—1901).

Vogel, Emil, Claudio Monteverdi (Vierteljahrsschrift f. MW. III, Leipzig 1887).

—— Marco da Gagliano (Vierteljahrsschrift f. MW., V, Leipzig 1889).

—— Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens a. d. J. 1500—1700 (Berlin 1892).

Voigt, F. A., Reinhard Keiser (Vierteljahrsschrift f. MW., VI, 1890).

Volkmann, Hans, Emanuel d'Astorga (1. Bd. Leipzig 1910).

Wasielewski, Joseph von, Die Violine und ihre Meister (Leipzig 1869, 5. Aufl. 1911).

—— Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition (1874, mit Notenbeilagen).

—— Die Collection Philidor (Vierteljahrsschrift f. MW., I, 1885, S. 531).

—— Das Violoncell und seine Geschichte (Leipzig 1889).

Werner, Arno, Samuel und Gottfried Scheidt (Sammelb. d. I. M.-G., I 3, 1900).

Wiel, Taddeo, I Codici musicali Cantariniani (Venedig 1888).

—— I Teatri Veneziani del Settecento (Catalogo delle Opera in musica reppresentati 1701—1800, Venedig 1897).

Zelle, Friedrich, Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper (Berlin 1889—1893: J. W. Franck, N. Strungk, J. Theile, J. Ph. Förtsch).

XXIII. Kapitel.

Der Stile recitativo und die Anfänge der Oper, des Oratoriums, der Kantate und der Suite und Sonate.

§ 74. Der Stile recitativo (rappresentativo).

Nur wenig über ein Jahrhundert war verflossen, seit durch Okeghem und seine Schule das Problem für alle Zeiten mustergültig gelöst war, mehrere gleichzeitig singende Stimmen von dem Zwange des gleichzeitigen Vortrags derselben Worte zu befreien und trotzdem ihren Vortrag der Worte einheitlich zu gestalten, da kam mit einer gewissen Plötzlichkeit eine Bewegung in Gang, welche den eine Epoche höchster Kunstblüte charakterisierenden durchimitierenden kontrapunktischen Stil wieder hinwegzufegen trachtete und wenigstens seiner Alleinherrschaft wirklich ein Ende bereitete. Die »Kriegserklärung an den Kontrapunkt« erfolgte zwar nicht durch die geistigen Urheber der reformatorischen Bewegung, aber doch durch die ersten schaffensfähigen Komponisten, welche die neuen Ideen in Taten umzusetzen unternahmen. Die Renaissancebestrebungen, welche den anderen Künsten durch Zurückgehen auf die Meisterwerke des klassischen Altertums blühendes neues Leben eingehaucht hatten, griffen erst im Laufe des 16. Jahrhunderts auch auf musikalisches Gebiet über, zunächst mit dem gänzlich mißverständlichen Versuche, die antike Chromatik und Enharmonik wieder aufleben zu lassen, um den Wunderwirkungen der griechischen Musik auf die Spur zu kommen, gegen Ende des Jahrhunderts aber auch mit schon ein wenig mehr Ahnung von dem wirklichen Wesen der antiken Musikübung mit der Forderung des Verzichts auf den mehrstimmigen Gesang, als Rückkehr zur Einstimmigkeit, wenn auch nur der vokalen. Erst damit konnte der Kampf gegen den Kontrapunkt Parole werden.

Im Schoße eines kunstsinnigen florentiner Kreises, den man mit Recht als etwas den damals in Italien überall entstehenden Akademien Ähnliches bezeichnet hat, aber ohne den Namen einer solchen, im Hause des Giovanni Bardi, Conte del Vernio, führten ästhetische

Erörterungen des Wesens der antiken Tragödie mit Musik endlich zu mutigen Versuchen mit dem neuen Stil. Den Anfang machte Vincenzo Galilei, der Vater des Galileo Galilei, mit der Komposition eines Bruchstücks aus Dantes Divina commedia (Klagegesang des Ugolino), das er selbst mit Begleitung von Violen (sopra un corpo di viole esattamente suonate) zum Vortrag brachte (so berichtet Bardis Sohn Piero 1634 an G. B. Doni). Als 1592 Bardi als päpstlicher Kämmerer nach Rom gezogen wurde, wurde das Haus des mit ihm befreundeten Jacopo Corsi die Versammlungsstätte des Künstlerkreises, dem die beiden Musiker Jacopo Peri und Giulio Caccini angehörten, ersterer Oberkapellmeister am mediceischen Hofe, letzterer ein ausgezeichneter Sänger; auch Emilio del Cavaliere, der Hofmusikintendant, und der Dichter Ottavio Rinuccini gehörten dem Kreise an. Die Versuche wurden fortgesetzt, besonders auch mit eigens dafür von Rinuccini angelegten Dichtungen, darunter eine wirkliche kleine Oper Dafne, die 1594 mit Musik im neuen Stil von Peri in Corsis Hause aufgeführt wurde. So waren denn die Wege bereitet, daß zur Vermählungsfeier der Maria von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich (9. Okt. 1600) die erste Aufführung einer Oper vor einem großen Publikum vor sich gehen konnte, nämlich die der Euridice von Ottavio Rinuccini; die Komposition war zwar eigentlich ganz Jacopo Peri übertragen, aber Caccini brachte es fertig, daß von ein paar von ihm abhängigen Sängern einige von ihm komponierte Stücke statt der Perischen eingeschoben wurden; auch komponierte er alsdann das ganze Werk, und beide Partituren, die Peris und die Caccinis, erschienen gleichzeitig im Druck, aber die nachkomponierte Caccinische Bardi gewidmet, die Perische der neuen Königin von Frankreich.

Die Meinungen sind geteilt, wem von den beiden die Palme gebührt. Die höhere Bildung besaß wohl ohne Zweifel Peri; dadurch erklärt sich, daß seine Melodieführung durchschnittlich distinguierter, nobler ist, als die Caccinis. Aber auf Schritt und Tritt empfindet man, daß beide durchaus auf demselben Boden stehen, daß beide das Bestreben haben, von einer ihnen eigentlich geläufigen, herkömmlichen musikalischen Ausdrucksweise loszukommen, was ihnen aber nur in sehr beschränktem Maße gelingt.

Die Schuld liegt aber weniger an ihnen als an ihren poetischen Vorlagen. Wer etwa meint, diese Florentiner Novatoren von 1600 hätten das Rezitativ, so wie wir es durch die spätere italienische Oper und die Kantate kennen, das echte rechte Parlando-Rezitativ auf Wunsch ihrer geistreichen Berater und Protektoren flugs geschaffen, irrt sich gründlich. Aber auch das verbreitete Urteil, die ersten Rezitative seien mehr eine Art Psalmodie gewesen, und

die Anfänge der Oper hätten daher engste Verwandtschaft mit dem gregorianischen Choral, wenigstens mit dessen Lektionstone, trifft nicht das Rechte. Der Psalmenrezitation steht nämlich das Rezitativ, wie es sich gegen die Mitte des Jahrhunderts herausbildete, bedeutend näher als die ersten musikalischen Dramen; diesen fehlt noch gerade das wichtigste Element, das den Eindruck des Sprechens im Gegensatz zum Singen bedingt, das Prosaartige, Ungebundene. Mit Recht sieht H. Goldschmidt in der Herausbildung des Secco-Rezitativs in den von Ruspigliosi gedichteten Erstlingen der komischen Oper in Rom (Chi soffri speri, 1639) eine wichtige Etappe der Fortentwickelung des neuen Stils: denn erst damit bahnt sich die bestimmte Scheidung von Arie und Rezitativ an, welche die ersten Werke des neuen Stils weder kennen noch anstreben.

Die letzte Ursache der wenn auch teilweise vielleicht nur scheinbaren Schwerfälligkeit der musikalischen Diktion der ersten Opernversuche (denn die den Sängern völlig anheimgegebene Freiheit der Temponahme konnte ja vieles differenzieren) scheint man aber bisher nicht erkannt zu haben. Wie schon oben angedeutet, liegt dieselbe in der Anlage der Dichtungen. Der schlimmste Hemmschuh der dramatischen Entwickelung ist der Reim. Etwas mehr Anschluß an die antike Dichtung hätte wohl die Theoretiker der Reform auf die Ausscheidung des Reimes bringen können; dann wäre aber die Wiedereinführung des Reimes früher oder später doch auch wieder notwendig geworden, um das Herauskristallieren formell abgerundeter lyrischen Partien zu erleichtern.

So wie die Verhältnisse tatsächlich liegen, fehlt also den ersten musikdramatischen Versuchen in Wirklichkeit das, was man irrtümlicherweise gewöhnlich als ihre Haupteigenschaft hinstellt, das eigentliche Rezitativ, und ist vielmehr alles von Anfang bis zu Ende mehr oder weniger arios gehalten. Darüber darf man sich nicht durch den früh neben »rappresentativo« in Umlauf gekommenen Namen »recitativo« für den neuen Stil täuschen lassen. Der Gedanke, eine Art musikalischer Prosa-Rede zu erfinden, gehörte gar nicht in das Programm der Florentiner Camarata. Zwar spricht schon Agostino Agazzari (1609 Discorso del sonar copra il basso, in dem 2. Buch seiner Sacrae cantiones) von dem Stile moderno ‚di cantar recitativo e comporre in questo stile ultimamente trovato imitando il ragionare con una o poche voci come sono l'arie moderne'; aber gerade der Hinweis auf die »arie moderne« betont ja deutlich doch das Liedgemäße. Selbst der an den ersten musikdramatischen Versuchen einige Jahrzehnte später von G. B. Doni als besondere Abart unterschiedene Stile narrativo (Erzählerton) ist doch noch nicht die prosaartige Rezitation der späteren Art; denn aus-

drücklich wird als Musterbeispiel der Bericht der Dafne über den plötzlichen Tod der Euridice in der Oper Peris angeführt, ein besonders ausdrucksvolles Stück, aber mit gereimtem Text und damit eben doch von stark lyrischer Haltung. Der Bericht beginnt mi den zufolge der Kürze der Zeilen gar nicht zu überhörenden Reimbildungen:

7	Par quel vago boschetto	a
7	Ove rigando i fiori	b
11	Lento trascorre il fonte degli Allori	b
7	Prendea dolce diletto	a
11	Con le compagne sue la bella sposa	c
7	Chì violetta o rosa	c
7	Per far ghirlande al crine	d
11	Togliea dal prato e dall' acute spine	d

Die bunte Mischung von Sieben- und Elfsilbern wäre an sich einer ganz ungezwungenen prosaartigen Gestaltung günstig, aber die fortgesetzten auffälligen zweisilbigen Reime in so kurzen Abständen kann der Komponist nicht ignorieren ohne den Vorwurf der Vergewaltigung des Textes. Die musikalische Einkleidung der weiblichen Reime ist aber in Italien mindestens seit den Frottole der Wende des 15./16. Jahrhunderts stereotyp, nämlich zwei im Verhältnis zu der vorausgegangenen Bewegung auffällig lange Noten (𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder gar 𝅝 𝅝).

Bei Peri sieht diese Erzählung so aus:

Peri, Euridice.





Bei Caccini ist das Bild nur wenig verschieden:

Caccini, Euridice.

Dafne nunzia.

a¹ (2 Takte) b¹ (2 Takte)

Per quel va - go bo - schet-to O - ve ri - gan-do i fio - ri

(2) (2a)

b² (3 Takte) a² (2 Takte)

Lento tra-scor-re il fon - te de-gli Allo - ri Pren-dea dol-ce di-

(4) (6)

c¹ (4 Takte)

let - to Con le com - pa-gne sue la bel - la spo - sa

(8)

Der festliegende Baß allein gemahnt hier und an vielen solchen Stellen bei Peri und Caccini an das spätere Rezitativ, allenfalls auch die Linienführung im großen, das Aufsteigen zu Anfang, der Halbschluß in mittlerer Lage in der Mitte, am Ende des Vordersatzes (Schluß von b²), und das Herabgehen in die Ausgangslage mit Ganzschluß am Ende des ganzen hier mitgeteilten ersten Satzes (c¹).

Doch sind das schon Direktiven allgemeiner Natur, welche nicht das Rezitativ von der Arie unterscheiden, sondern aller vernünftigen musikalischen Formgebung eignen. Es ließe sich zu dieser Periode in der Komposition beider Autoren sehr wohl eine Begleitung ausarbeiten (mit Aufgeben der Haltetöne des Basses), die ihr vollständig arienhaften Charakter gäbe; die durch die größere Silbenzahl veranlaßten Abweichungen von der strengen Symmetrie (b^2 und c^1) würden sich auch der wirklichen Arie ohne weitere Schwierigkeiten einfügen und bedingen also nicht die Wirkung des eigentlich Rezitativischen.

Man darf sich offenbar, um den Anfängen des neuen Stils Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, gar nicht auf den Standpunkt stellen, den das spätere Rezitativ gibt; vielmehr muß man dessen Herausbildung als etwas Besonderes fassen, das als wichtiges Ferment neu hinzutritt. Zunächst ist es den Florentiner Reformatoren gar nicht um einen Sprechgesang in diesem freilich erst das wirklich Neue für die Folgezeit bedeutenden Sinne zu tun, sondern vielmehr nur um einen Sologesang, der möglichst in das Detail der Ausdeutung des Textes eingeht, um einen in jedem Moment spezifisch ausdrucksvollen Gesang also und nicht um einen nur korrekt deklamierenden. Der Gegensatz zwischen rezitativisch und arios existiert zunächst gar nicht, entsteht vielmehr durchaus erst nachträglich und ganz allmählich. Was das eigentliche Wesen der Neuerung ist und sein will, kann sich nur aus der Vergleichung mit dem älteren Stile ergeben, zu welchem sich der neue von Anfang an in Gegensatz stellt, dem er den Krieg erklärt. Caccini erzählt ja in der Vorrede der »Nuove musiche« ausführlich, mit welchen Begriffen ihn die Ästhetiker des Bardischen Kreises zu einer abfälligen Beurteilung des kontrapunktischen imitierenden a cappella-Stils des 16. Jahrhunderts zu bringen wußten:

»A non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole guasta il concetto ed il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia.«

Die Vorwürfe, die dem alten Stile gemacht werden, sind im Grunde nur ein einziger, nämlich, daß der Gang der Einzelstimmen nicht durch den Text bestimmt wird, sondern durch den Kontrapunkt, daß willkürlich Silben lang ausgereckt oder verkürzt werden, nicht in Rücksicht auf ihren Sinn und ihre Stellung im Verse, sondern in Anpassung an den Gang der andern Stimmen durch die harmonischen Verhältnisse, also nach Gesichtspunkten, die mit dem Text selbst nichts zu tun haben. Dadurch würden die Worte unverständlich, der Sinn und Zusammenhang gestört, der Versbau mißachtet.

Die Einseitigkeit dieser Vorwürfe bedarf natürlich keiner Widerlegung; es wird dabei ignoriert, daß im imitierenden Vokalstile in der Einzelstimme das Eingehen auf die korrekte Wortbetonung dann naturgemäß zurücktritt, wenn eine andere Stimme gerade mit dieser bestimmten Ausdeutung hervorzutreten hat. Bedenkt man aber, daß die Epoche des imitierenden a cappella-Stils als Nebenerscheinung auch den Gebrauch gezeitigt hatte, eine Stimme eines kunstvollen mehrstimmigen Gesanges aus dem Gefüge herauszulösen und sie allein durch eine Singstimme ausführen zu lassen, während die übrigen Partien instrumental zum Vortrag kamen, entweder in ihrer Originalgestalt oder aber gar in einem notdürftigen Arrangement für Laute oder für ein Klavierinstrument, so gewinnen freilich diese Vorwürfe größeres Gewicht. Wenn sie auch nicht ernstlich eine Anfechtung des polyphonen Stiles begründen können, so sind sie doch sehr wohl geeignet, die Wiederaufnahme der Originalkomposition für eine Singstimme zu motivieren. Das ist es im Grunde allein, was der Bardische Kreis anstrebte. Daß es sich damit nicht um etwas überhaupt Neues, sondern nur eben um eine Wiedereinsetzung des begleiteten Sologesangs in seine alten Rechte handelte, wird wohl gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien dem Gemeinbewußtsein noch nicht so entschwunden gewesen sein wie der musikgeschichtlichen Forschung unserer Zeit, welche bis vor wenigen Jahren nichts mehr davon wußte, daß gerade in Florenz dreihundert Jahre früher eine Blüteperiode des begleiteten Sologesanges ihren Anfang genommen hatte, wie wir im V. und VI. Buch ausführlich dargestellt haben. Da aber die diesem Stile angehörige Literatur bestimmt bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts sich erstreckt, so kann ihre Existenz an dessen Ende wohl schwerlich ganz vergessen gewesen sein. Aber sie war freilich in der Praxis abgestorben, und ihre Wiederaufnahme erschien daher doch als etwas wirklich Neues.

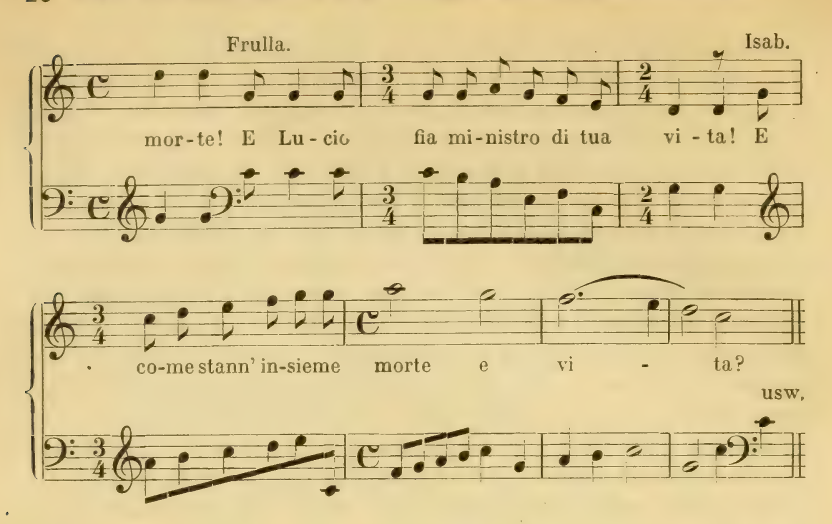
Noch eins ist zu erwägen als wichtige Vorbereitung der neuen Monodie, nämlich die im Laufe des 16. Jahrhunderts allmählich stark in den Vordergrund tretende Bildung harmonischer Begriffe. Wie früher an seinem Orte aufgewiesen (II[1] 419 f.), entstand seit dem Ende des 15. Jahrhunderts (Ramos, Gafurius) allmählich neben der Kontrapunktlehre eine Harmonielehre, deren solide Fundamentierung bereits durch Zarlino 1558 erfolgte, und die in der in diesem Bande zu behandelnden Epoche durch die Generalbaßbezifferung neue Formulierungen erhielt. Wesentlich trug zur wachsenden Beachtung des Akkordischen der Stimmkomplexe neben dem Melodischen der Einzelstimmen das Aufkommen des mehrchörigen Satzes bei, in welchem nicht nur melodische Motive,

sondern ganze kompakte Themen Gegenstand der Nachahmung, der Aufstellung und Beantwortung wurden. So konzentrierte sich allmählich das lebhafteste Interesse auf die spezifischen starken Ausdruckswirkungen, welche der Folge von Zusammenklängen eignen, die von dem alten Tonartensystem aus gar nicht zu erklären sind und erst aufkamen, nachdem die Schule Willaerts (der auch Zarlino angehört) deren Schranken gesprengt hatte. Es ist sehr zu beachten, daß das Madrigal des 16. Jahrhunderts, das ursprünglich durchaus als Durchführung des imitierenden Vokalstils auch auf dem Gebiete der weltlichen Liedkomposition zu verstehen ist, mit dieser Entdeckung der Wunderwirkungen der Harmonie sich allmählich mehr dem Satze Note gegen Note zuwandte, wenn auch nicht unter Preisgabe der sukzessiven Imitation, so doch mit wesentlicher Einschränkung derselben, und daß daher in manchen Madrigalen durchweg, in anderen wenigstens für längere Strecken die Oberstimme gerade ebenso zum eigentlichen Träger der Melodie wird, wie sie es in den volksmäßigen Tanzliedern allzeit gewesen ist. Rudolf Schwartz hat die Ansicht ausgesprochen (Vierteljahrsschr. f. MW. 1893 »H. L. Hasler unter dem Einflusse der italienischen Madrigalisten«), daß die italienische Musik überhaupt niemals sich so recht mit der eigentlichen Polyphonie befreundet habe, und nimmt für das italienische Madrigal überhaupt Homophonie d. h. Satz Note gegen Note mit der Melodie in der Oberstimme in Anspruch. Den durchimitierenden Stil hält er durchaus für etwas Nordländisches. Diese Ansicht wird sich schwerlich aufrecht erhalten lassen. Immerhin aber bleibt es bemerkenswert, daß es um 1330 Italiener (Florentiner) waren, welche die barbarische Polyphonie der Pariser Motets durch die begleitete Monodie der Madrigale und Balladen verdrängten, und daß es 1600 wieder Italiener (und wieder Florentiner) waren, welche die kunstvoll imitierenden Messen, Motetten und Madrigale durch die begleiteten Sologesänge des Stile recitativo aus der Mode brachten. Aber daß es dazu der Hilfe einer hochgesteigerten Harmonieführung bedurfte, ist ein Umstand, der doch einigermaßen verwunderlich erscheint, wenn man bedenkt, daß harmonische Grübelei eigentlich als Prärogative der Germanen gilt. Die Tatsache steht aber außer Zweifel, daß, wenn auch anknüpfend an Anregungen des Niederländers Willaert und seines Schülers Rore (ebenfalls Niederländer), die Italiener Vicentino, Marenzio, Gesualdo di Venosa, Claudio Monteverdi u. a. frappante Harmoniewirkungen aufgesucht und in den Dienst des musikalischen Ausdrucks gestellt haben in einer Weise, welche direkt das Interesse von dem imitierenden Satze ablenkte und den Begriff der Harmonisierung einer Oberstimme als

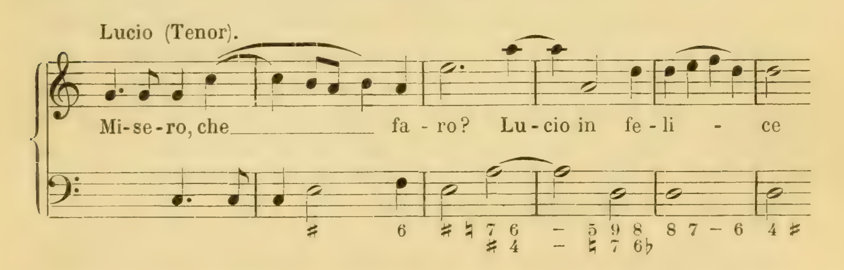
etwas sozusagen ganz Neues in die Kompositionspraxis einführte. Der nächste Schritt vorwärts auf diesem Wege ist der des alleinigen Gesangvortrags der Oberstimme und der Übertragung der Harmonie an Instrumente. Was die Florentiner Camerata als neuen Stil in die Welt setzte, war darum doch etwas gar nicht so absolut Neues und Überraschendes. Wer etwa nach einer Zwischenstufe sucht, wird sie in den dramatischen Madrigalen oder madrigalesken Intermedien und Dramen der Orazio Vecchi, Banchieri, Malvezzi, Striggio, Marenzio finden. Die Intermedien zur Hochzeit Ferdinands von Medici mit Christine von Lothringen (1588 in Florenz) machen den Zusammenhang geradezu evident, da sie solche Chorstücke mit begleiteten Sologesängen mischen, und da bei dieser Aufführung eine ganze Reihe der ersten Vertreter des neuen Stils (Bardi, Peri, Cavalieri, Caccini) neben Malvezzi (dem Lehrer Peris) und Marenzio als Autoren und vortragende Künstler auftraten. Es ist einigermaßen verwirrend, wenn man die a cappella-Ausführung solcher Note gegen Note gesetzten dramatischen Stücke speziell als madrigalesk bezeichnet, da in ihnen von den eigentlichen charakteristischen Eigenschaften des Madrigals nichts mehr übrig geblieben ist. Lange Strecken von Vecchis »Anfiparnasso« (Commedia harmonica 1597) gehörten dem Stilo rappresentativo an, wenn man die Mittelstimmen wegließe, nur der jeweiligen Oberstimme Text gäbe und den Baß bezifferte nach Maßgabe dessen, was die Mittelstimmen zu singen haben, so z. B. in der 5. Szene des 2. Aktes, wo Isabella sich umbringen will, weil sie Lucio tot glaubt und Frulla sie vom Selbstmord zurückhält:







oder auch zu Anfang des 2. Akts der Klagegesang des Lucio, dessen führende Melodie aber im Tenor liegt.



Derartige wirklich dramatisch und echt monodisch erfundene Stellen wechseln aber freilich in den Werken dieser Art mit wirklich polyphon imitierenden.

Daß diese mit Harmoniewirkungen operierende homophone Madrigalenliteratur der neuen Monodie sehr viel näher steht als die Lautenarrangements der polyphonen Sätze, ist wohl einleuchtend. Die Einsicht aber, daß doch die ästhetisierenden Florentiner Dilettanten nicht etwas wirklich Neues aus dem Boden gestampft, sondern allerhöchstens das Erscheinen von Kunstformen beschleunigt haben, die ohnehin im Werden waren, wird mit dem theoretischen Ursprunge des Stile rappresentativo einigermaßen versöhnen.

Einer Erklärung bedarf noch das Auftreten der oft so auffällig lange einen Ton festhaltenden Bässe der Erstlinge des neuen Stils, die sich für das Rezitativ auch in den späteren Opern dauernd hielten. Man hat wohl in ihnen das Ergebnis der Überlegung

zu sehen, daß die Monodie erst dann durchgeführt ist, wenn auch der Baß nicht eine melodisch gestaltete Stimme vorstellt. In den das spätere Rezitativ vorbereitenden Stücken beschränkt sich der Baß fast ganz auf Übertritte zur Dominante (Halbschlüsse) oder Rücktritte von der Dominante zur Tonika (Ganzschlüsse), bzw. Übertritte zu Tonika und Dominante anderer Tonarten, und den Mittelstimmen bleibt überlassen (meist ohne spezielle Angabe), den in der Melodieführung sich aussprechenden Harmoniebewegungen innerhalb der Tonart mit einzelnen Tönen sich anzuschließen[1]). Es sind aber gleich in den ersten dramatischen Werken Nummern in Menge zu finden, deren Baß nicht so bewegungsarm ist, was natürlich deren ariosen Charakter sehr verstärkt. Die Chorsätze und Instrumentalstücke der ersten Opern gehören dem neuen Stile überhaupt nicht an und bedürfen deshalb hier keiner Besprechung.

Giulio Caccini hat es verstanden, sich zum Hauptrepräsentanten des neuen Stils zu stempeln, ob mit Recht oder nicht, ist nicht leicht zu entscheiden. Er scheint allerdings in dem Bardischen Kreise eine Hauptrolle gespielt zu haben als eigentlicher Fachmusiker und hervorragender Gesangskünstler (Schüler von Scipione della Palla). Nach seiner sehr bestimmten Aussage waren seine ersten Versuche in dem neuen Stil bereits in Abschriften verbreitet, ehe ihre Drucklegung erfolgte, und das Auftreten von Stücken desselben Stils in englischen Druckwerken vom Jahre 1601 (Ayres von Jones, Campion und Rossetor) scheint das zu bestätigen. Allgemein bekannt wurde Caccinis Name durch seine »Nuove musiche« (1602), deren Titel dem neuen Stil seinen Namen gab und vielfach nachgeahmt wurde (Musiche, Musiche varie usw.), Tonsätze, die durchaus auf demselben Boden stehen wie die Euridice von 1600; aber nach Caccinis Aussage teilweise bis zu 15 Jahren älter sind.

Da Opern zunächst für längere Zeit Ausnahmserscheinungen bei großen höfischen Festen bleiben, die Faktur der Stücke aber durchaus dieselbe ist wie die der Operngesänge, so ist es am Platze, zunächst die Nuove musiche näher zu betrachten.

Eine gerechte Beurteilung der Monodien Caccinis und seiner ersten Nachfolger bezüglich ihres Kunstwertes ist unmöglich ohne eine eingehende Untersuchung ihrer rhythmischen Struktur. Das summarisch absprechende Urteil Ambros' (Gesch. IV³ 338) bedarf einer Nachprüfung, und wir werden sehen, daß vor allem nicht aufrecht erhalten werden kann, was er über die »Arien« in den Nuove musiche sagt: »Die Abteilung ‚Arie' enthält fast durch-

---

1) Die Vorrede der Nuove musiche betont das ausdrücklich als Caccinis Absicht: »trapassando talora per alcune false (Wechselnoten) tenendo però la nota del basso ferma«.

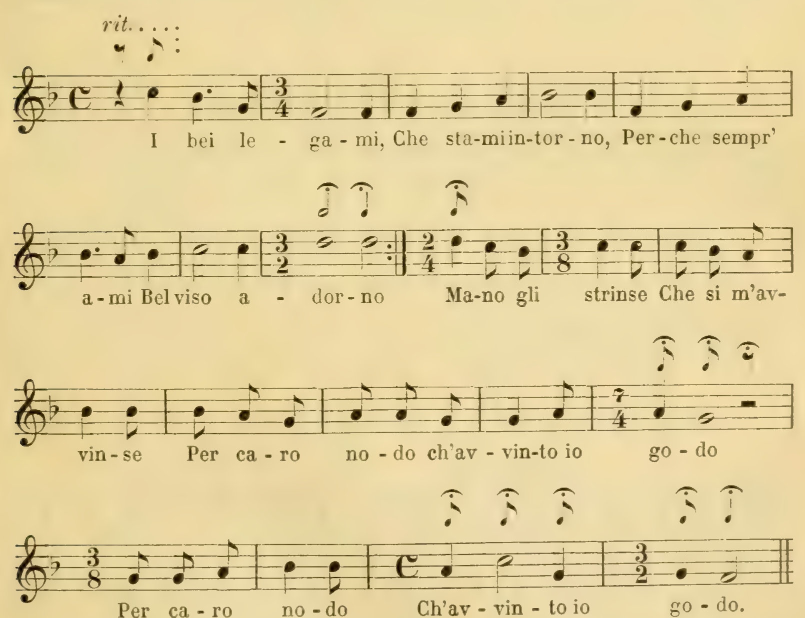
weg recht unerquickliche, unerfreuliche Musik.« Obgleich Caccini selbst die Melodie als erst an dritter Stelle in Betracht kommend hinstellt (»favella, rithmo, et il suono per l'ultimo et non per lo contrario«), so sind doch auch seine Melodien keineswegs so gar reizlos, wenn man erst dazu durchgedrungen ist, sie richtig zu lesen. Das ist allerdings nicht so einfach, wie man wohl meint. Auf den ersten Blick sieht man nur disproportionierte Melodieglieder und grobe Verstöße gegen die heute gültigen Prinzipien guter Deklamation bezüglich der Lage der Akzentsilben im Takt, und nur bezüglich der Skansion, der Unterscheidung kurzer und langer Silben, scheint Caccini ein festes Prinzip zu befolgen. Ich gestehe offen, daß ich selbst lange nicht anders geurteilt habe. Da aber schließlich doch das große Aufsehen, welches Caccini mit seinen Nuove musiche gemacht hat, die schnelle Nachfolge, die er überall fand, schlechterdings unverständlich wären, wenn er es nicht weiter gebracht hätte als zu stümperhaften Versuchen in einem theoretisch konstruierten neuen Stile, so habe ich immer wieder versucht, mich eines bessern zu belehren und bin damit zuletzt doch zu einem befriedigenderen Resultat gekommen. Der rechte Weg erschloß sich mir freilich erst, nachdem ich mich zu ernsten Zweifeln an der taktregulierenden Bedeutung des C in der Rezitativnotierung der Italiener auch aus erheblich späterer Zeit durchgerungen hatte und nach der Entstehung dieses verwirrenden Gebrauchs Umschau hielt. Dabei stellte sich heraus, daß das Zeichen des Tempus imperfectum und der Prolatio minor (C) zunächst überhaupt nichts weiter bedeutet, als daß für keine Notengattung der alte Begriff der Perfektion (dreiteiligen Geltung) in Frage kommt, vielmehr alle Chikanen der älteren Mensurbestimmungen ausgeschieden sind und alle Notengeltungen unseren heutigen Gewöhnungen entsprechen. Ich stelle diesen Gesichtspunkt an die Spitze, weil er für unzählige Fälle den Blick frei macht. Das C bestimmt nämlich durchaus nicht eine gerade Taktart, läßt vielmehr die Möglichkeit frei, daß mit Notenwerten, deren jeder an sich zwei der nächsten kleineren Gattung gilt, auch Tripeltakte notiert werden können. Das Jahr 1600 (rund, ohne Pedanterie) bedeutet ja auch in der Geschichte der Notenschrift einen Markstein durch die Aufnahme wichtiger Eigentümlichkeiten der Tabulaturnotierungen in die allgemeine Notierungsweise: so den auffallenden Übergang zu kürzeren Notenwerten, die Antiquierung der Ligaturen und — die Einführung des Taktstrichs. Der Taktstrich erscheint dabei keineswegs sogleich mit der vollen Ausnutzung seiner bezüglich der Taktverhältnisse im heutigen Sinne orientierenden Bedeutung, sondern nur ähnlich

wie das 𝄵 als eine Art Zollstock (Kretzschmar), der in Partiturnotierungen, zunächst in den Monodien mit dem untergestellten Baß, in kleineren Abständen die Zusammengehörigkeit der übereinanderstehenden Noten augenfällig macht. Daher auch die Willkürlichkeit, daß er bald in längeren, bald in kürzeren Abständen auftritt, ohne daß das irgend etwas Besonderes zu bedeuten hätte[1]).

Sämtliche Stücke der Nuove musiche Caccinis (mit alleiniger Ausnahme der Aria VI, einer Gaillarde) sind mit 𝄵-Vorzeichnung

---

[1]) Die von mir hier entwickelte und weiter durch Beispiele belegte Auffassung der Rhythmik der Monodien dieser Zeit dokumentiert auch H. Leichtentritt in seiner Neubearbeitung des 4. Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte, z. B. S. 788 gelegentlich der Besprechung der »Musiche« des Dom. M. Megli (1602): »der vorgeschriebene 𝄵-Takt ist eben nur eine konventionelle Vorzeichnung; in Wirklichkeit mischen sich, dem Rhythmus der Verse folgend, $^3/_2$-, $^3/_4$-, $^4/_4$-Takt und ganz unregelmäßige Rhythmen [?] durcheinander«. Leider unterläßt er aber den Versuch, den effektiven durch das 𝄵 verborgenen Rhythmus herauszuschälen, was bei dem betr. Tanzliedchen Meglis sehr einfach gewesen wäre, nämlich im 1. Teil $^3/_4$-Takt, im zweiten $^3/_8$-Takt (d. h. also schnelleres Tempo), in beiden Teilen mit Fermaten über den Schlußnoten:



Das Beispielchen steht hier an seiner rechten Stelle, da es den Volksliedcharakter vollständig rein gibt und nur die zögernden Einsätze und gedehnten Schlüsse ausschreibt, übrigens aber mit den Tendenzen des neuen Stils nichts zu tun hat.

notiert, die Abstände der Taktstriche schwanken aber zwischen zwei bis acht Halben; außer Aria VI[1]) kommt in dem ganzen Werke kein einziger Takt vor, der drei gleiche Zeiten als zusammengehörig

[1]) Warum dieses harmlose Stückchen (es ist eine echte Gaillarde) Ambros' besondern Zorn erregt (IV³ 338, 342 und 344), ist mir unverständlich. Wahrscheinlich haben denselben die kurzen Kadenzen mit ihren Durschlüssen choquiert, die aber der ganzen Zeit eigentümlich sind (ich setze den Continuo ganz schlicht aus):

Caccini, Nuove musiche, Aria VI.



kenntlich machte[1]). Es ist also sehr wohl begreiflich, wenn jedermann die Notierungen als solche im geraden Takt liest, wobei er dann freilich auf scheinbare Deklamationsfehler in sehr großer Zahl stößt. Wie reimt sich das aber zusammen mit Caccinis Programm: zuerst eine sinngemäße Wortbetonung, zu zweit den Rhythmus und zu dritt die Melodieführung ins Auge zu fassen und nicht umgekehrt? Sollte der Kampf gegen den »Kontrapunkt« (die imitierende Polyphonie) mit einigem Scheine von Berechtigung geführt werden, so mußte es als erste Aufgabe der Vertreter des neuen Stils gelten, den Intentionen des Dichters besser gerecht zu werden als der bekämpfte Stil der vorausgehenden Epoche, den ja Caccini geradezu als eine »Zerfleischung der Poesie« (laceramento della poesia) brandmarkt. Eine Zerfleischung der Poesie wäre es aber sicher auch, wenn der neue Stil das metrische Ge-



[1]) Einer allerdings doch, nämlich: [mi]nistre degl' a[mori] in Aria IX (vgl. S. 19 bei NB.), wo sogar C3 beigeschrieben ist (für einen einzigen Takt: dreimal so lange Werte, die aber dreimal so schnell zu singen sind!) Das Beispiel beweist aber gerade, daß meine Deutung nötig ist. Zeile 4—6 werden ganz getreu wiederholt, aber nur bei der (ausgeschriebenen) Wiederholung ist der Unterschied der Schreibweise angewandt, kann also gar nichts Unterschiedenes bedeuten. Es ist damit nur auf das Spiel mit der Hemiolien-Wirkung aufmerksam gemacht, das ermöglicht, ♩ ♪ ♩ ♪ als 3/4 oder 6/8 zu empfinden, ohne daß an der effektiven Dauer der Noten etwas geändert wird (s. S. 18 das zu Aria VIII Bemerkte).

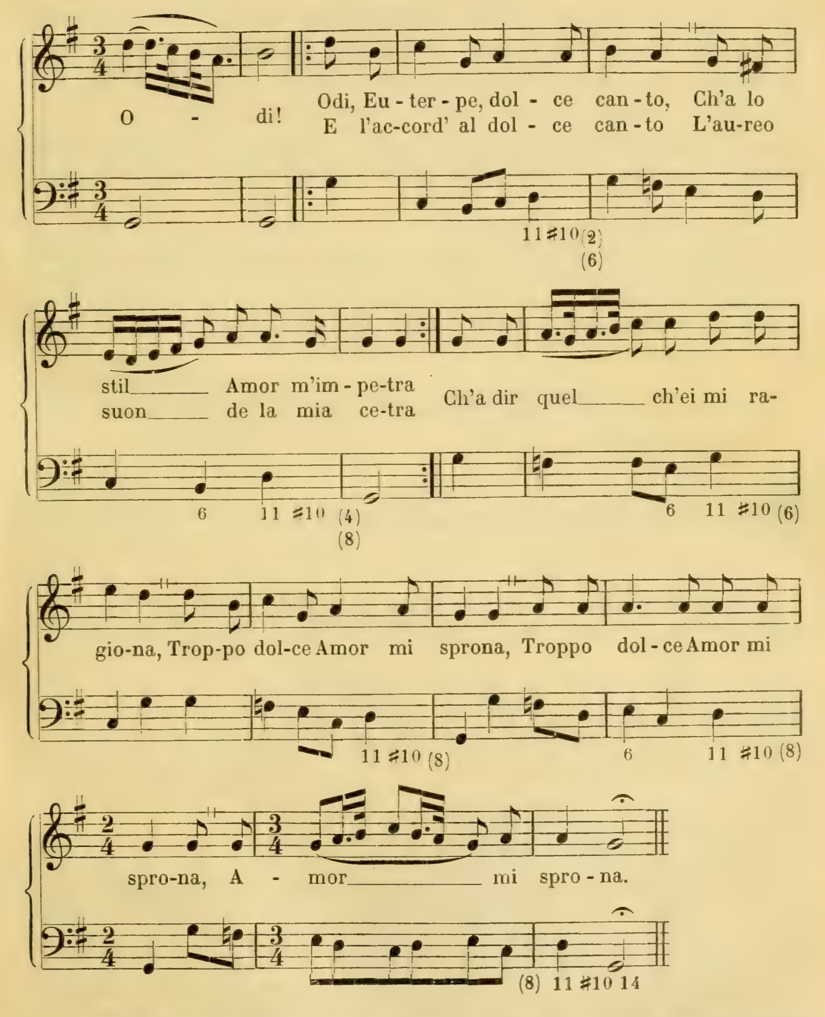
rüst, den Strophenbau, die Reimgliederung ignoriert oder undeutlich gemacht und das künstliche Gefüge des Dichters in eine rhythmisch amorphe Prosa aufgelöst hätte; das kann also unmöglich das Programm der Neuerer gewesen sein. Bedingt der Stile recitativo ein Abgehen von den vor Jahrhunderten festgelegten und wenigstens im Tanzliede oder volksmäßigen Liede (Villanella, Balletto) auch im 16. Jahrhundert festgehaltenen lyrischen Gliederungen im Anschluß an die Form der Dichtung, so kann das nur in einem Sinne geschehen, der das Lied nach der Seite des modernen Kunstliedes hin stärker gegen das volksmäßige Lied differenziert. Daß das tatsächlich Caccini angestrebt und auch in bemerkenswertem Grade erreicht hat, wird ein Eingehen auf das Verhältnis seiner musikalischen Formgebung zu der jedesmaligen poetischen Vorlage schnell dartun. Am klarsten wird das ersichtlich an den als »Aria« von den künstlicheren, durchkomponierten »Madrigali« unterschiedenen Strophenliedern Caccinis, besonders aber an denjenigen, für welche sich Caccini nicht auf eine für alle Strophen gültige Melodie beschränkt, sondern vielmehr die ihm für die Folgestrophen erforderlich scheinenden, durch den Wortsinn bedingten Änderungen in besonderen Notierungen für dieselben ausführlich dargetan hat. Das Ergebnis ist da wirklich ein überraschendes, zu einer vollständigen Umwälzung der verbreiteten Ansichten über den Kunstwert von Caccinis Musik zwingendes.

Unerläßlich für unsere Untersuchung ist aber zunächst das vollständige Brechen mit der Annahme, daß die Mensurbestimmung C irgendwelchen Aufschluß über die herrschende Taktart gäbe. Gänzlich ausgeschlossen ist das ja natürlich, wo hinter dem C oder ₵ eine Tripelvorzeichnung steht (C 3, C $^3/_2$, C $^3/_1$, ₵ 3, ₵ $^6/_4$ usw.), Kombinationen, welche aber sogar bis zurück ins 15. Jahrhundert vorkommen und in den Proportionen wurzeln. Wir kommen darauf an anderer Stelle zurück. Da ist zunächst die Unterscheidung von C und ₵ eine Tempobestimmung, und gelten doch noch Perfizierungsregeln, die erst Praetorius 1618 endgültig begraben hat (Riemann, Stud. z. Gesch. der Notenschrift S. 275). Daß es aber Tripeltakt geben kann ohne solche Zusätze zum C oder ₵, hat freilich kein Theoretiker kodifiziert. Um das endgültig festzustellen, wähle ich zuerst Caccinis einfachstes Beispiel, die »Aria VIII«, deren Strophen sechs gleichgebildete Zeilen (trochäische Achtsilbler) enthalten. Weist man den Reimsilben (durchweg weibliche Reime) ihre normale Stelle zu Anfang eines Taktes an, so ergibt sich, daß nicht vier, sondern drei Halbe einen Takt bilden; nur der allerletzte Schlußanhang bringt durch Verkürzung der sonst festgehaltenen zwei Halben für den Reim auf 𝅗𝅥 𝅘𝅥 einmal einen Takt $^4/_4$. Das dem Ganzen

nach Art der »Devisen« der Arien späterer Zeit vorausgeschickte Einzelwort »Odi« leitet direkt in den glatten Fortgang, wenn man es als auf die zweite Halbe des $^3/_2$-Takts beginnend versteht. Ich verkürze hier die Werte auf $^1/_2$, um den Bau noch bequemer übersichtlich zu machen ($^3/_4$ statt $^3/_2$).

Caccini, Nuove musiche (1602).

Aria VIII.



Das ist zwar nicht gerade bedeutend, aber auch gewiß nicht »unerquicklich« und jedenfalls mit lyrischen Zäsuren hinlänglich

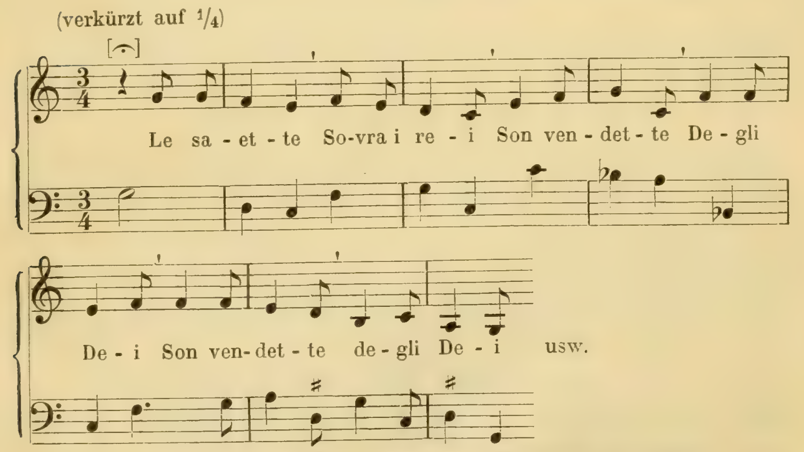
versehen und in bester symmetrischen Ordnung, ein echtes kleines Liedchen. Eine Erinnerung an die Proportionen des 15.—16. Jahrhunderts ist das reizende Spiel mit der Hemiolienwirkung | ♩ ♪ ♩ ♪ | im $^3/_4$-Takt, das zugleich meistens Stammsilbe und Endsilbe des Wortes hübsch unterscheidet. In manchen solchen Fällen (auch dem vorliegenden) wird man sogar Neigung spüren, das Ganze im $^6/_8$- statt im $^3/_4$-Takt zu lesen. Das Ergebnis ist dann kaum nennenswert verschieden, nur werden dabei die vorkommenden drei gleichen Viertel im Takt zu der bekannten synkopoïden Bildung des Traynour (II¹ S. 55). Ein Wechsel zwischen beiden Leseweisen ist aber wohl schwerlich als intendiert anzunehmen. Gegen die Deklamation wird auch ein strenger Kritiker nichts einzuwenden haben[1]).

Lehrreicher für die Erkenntnis der Prinzipien von Caccinis neuer Gestaltungsweise ist Aria IX, deren G e d i c h t e i n e k o m p l i z i e r t e r e

---

1) H. Goldschmidt teilt (Stud. z. Gesch. d. ital. Oper I. 155) einen 3st. Cyklopenchor aus Mazzocchis La Catena d'Adone (Venedig 1626) mit, dessen Rhythmik dieselbe ist. Der Komponist hat zwar nicht durch C den Tripeltakt verborgen, wohl aber die Taktstriche irreführend gestellt, so daß sie die weiblichen Reime regelmäßig durchschneiden (saet-te, vendet-te). Man schiebe sie um eine Semibrevis zurück, und alles verläuft glatt und normal:

Dom Mazzochi, Le catene d'Adone (1626).



Das ist freilich ganz schlichte tanzliedartige Rhythmik ohne höhere Aspirationen. Es ist aber vielleicht nicht überflüssig, durch das Beispiel wieder zu belegen, daß auf die Taktstriche der ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts kein Verlaß ist, und daß die mangelnde Erkenntnis der starken Wirkung, die sie auf den Leser der Noten haben, leider viel dazu beigetragen hat, diese Literatur für minderwertiger zu halten, als sie in Wirklichkeit ist (das kleine Mittelsätzchen »Mà tra noi« fällt durch die Imitationen der drei Stimmen in die komplizierte Rhythmik des 16. Jahrhunderts zurück).

Struktur aufweist, die der Komponist streng respektiert und zu bester Wirkung gebracht hat. Auch hier stellt sich heraus, daß nicht der gerade, sondern der Tripeltakt herrscht, der nur am Schluß der Strophenhälften eine Störung erfährt durch Ausschreibung der Dehnung der Schlußnote (Fermate). Der Periodenbau ist ganz deutlich 1—2, 2a; 3—4 𝄐; 5—6, 6a; 7—8; 7a—8a [𝄐]. Auch hier schreibe ich wieder statt des $^3/_2$-, der den Allegretto-Charakter verhüllt, den zugleich durch die Querbalken der Achtel übersichtlicheren $^3/_4$-Takt.

Caccini, Nuove musiche.

Aria IX.



NB. vgl. S. 15 Anm. 1.

Auch hier verstummt jeder Einwand. Das feinsinnigste Eingehen ins Detail der Wortbetonung zeigt aber die dritte Arie in ihren drei ausgeschriebenen Formen für die drei Textstrophen. Die Taktart erweist sich zwar wirklich wenigstens zu Anfang als gerade; aber die originale Taktteilung desorientiert von Anfang an und ignoriert die durch Dehnung wichtiger Akzentsilben vorkommenden Takte größeren Umfangs (vgl. S. 24) (ich reduziere wiederum die Werte auf $^1/_2$).

Man beachte gleich die Unterschiede zu Anfang der drei Strophen:

1. Arde il mio petto misero =
2. Dice, quantunque affliggami =
3. Così folla consolasi =

Aber ähnliche feine Differenzierungen durch näheres Eingehen auf die Sinnakzente der Worte finden sich beinahe in jedem Takte. Um die Vergleichung zu erleichtern, stelle ich die Melodiefassung der drei Strophen taktweise übereinander. Die Baßstimme bleibt fast unverändert, läßt wenigstens bequem die Mitandeutung aller Varianten auf einem System zu. Selbst die Koloratur des vorletzten Taktes wird man Caccini dem Sänger gern zugute halten, zumal sie ganz vereinzelt dasteht.

Caccini, Nuove musiche.

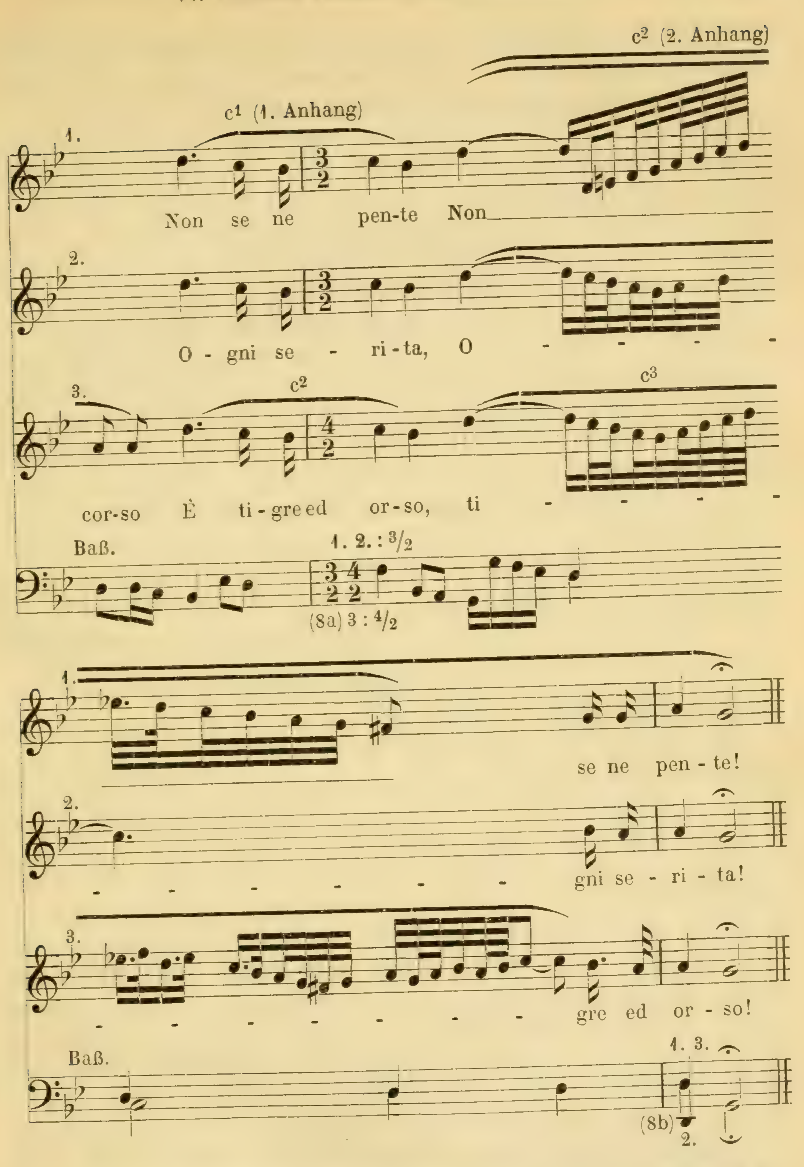
Aria III.





b2
1.
stel - le al___ trui per_____ mi-se-ro E ben che
2.
sdegn' ogn'___ hor traf - fig-ga-mi Dol - ce fa-
3.
no - stra e-ta - te e vo-la - si O cor di
Baß.
1. 2. : 3/4
3. : 4/4
(6)


1.
las - so il cor ne pe - ni ar - den - te
2.
rà s'im-petra un sguardo in vi - ta
3.
c¹ (1. Anhang)
don - na per al - trui soc - cor - so È tigre ed or - so!
Baß.
3.
(nur Str. 3 hat diese Einschaltung.)
2.
1.
(8)
(8a)
1.
2.
3.
b³
O cor di don - na, O cor di don - na per al - trui soc-
Baß.
(8)



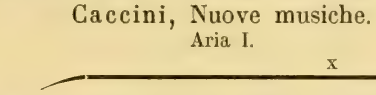
Da diese Analysen des epochemachenden Werkes Caccinis zugleich den Schlüssel für das Verständnis der Rhythmik der Monodien der Folgezeit, z. B. auch für Heinrich Alberts »Arien« ergeben, so ist es am Platze, bei denselben etwas ausführlicher zu verweilen und die Abweichungen vom schlichten symmetrischen Aufbau zu erklären. Arie III stellt zunächst zwei zweitaktige Glieder

$^2/_4$-Takt einander gegenüber (a[1], b[1]), die aber verschiedene Reime haben und im Nachsatz durch zwei zweitaktige Glieder $^3/_4$-Takt(!) mit den korrespondierenden Reimen beantwortet werden (a[2], b[2]). Diese Form ist durch den Dichter vorgebildet, nämlich durch die starken Unterschiede der Silbenzahl der Verse (8, 7; 10, 9) veranlaßt. Der Nachsatz hebt aber mit so starken Auftaktbildungen an (fünf Auftaktsilben), daß der Abstand des vierten Taktschwerpunkts vom fünften die Länge von vier Vierteln erreicht. Die dritte Strophe erweitert durch vermehrte Ausdrucksdehnungen auch Takt 5 und 6 auf vier Viertel. Den Halbschluß des achten Taktes verwandelt zunächst ein eintaktiger Anhang in einen Ganzschluß in *B*-dur und ein zweiter durch die Koloraturkadenz auf $^3/_2$ erweiterter in einen Ganzschluß in der Haupttonart *G*-moll. Die dritte Strophe ist aber außerdem durch eine Wiederholung der beiden letzten Textzeilen erweitert, indem sie zunächst in dem ersten eintaktigen Anhange einen stark gedehnten Trugschluß zur Subdominante macht (*D*-dur — *C*-dur) und das »O cor di donna« zweimal einsetzt, so daß ein Takt $^2/_4$ und zwei Takte $^3/_4$ entstehen; den letzten Schluß dehnt die dritte Strophe ebenfalls noch stärker und bringt einen Takt $^4/_2$ (!). Das auffälligste ist aber schließlich in Strophe 2 der Zuwachs eines schweren Taktes zu Anfang, nämlich die Anrede »Dice« (»Sag'«), die durchaus den Sinn eines »Vorhanges« hat wie die beiden vorausgeschickten Töne zu Anfang des Adagio in Beethovens op. 106.

Daß Caccini die durch meine Analyse des Periodenbaues klargelegten Gegenüberstellungen bewußt im Auge gehabt hat, kann wohl als gewiß gelten, da sie in der Hauptsache durch den Text angeregt sind. Aber seine Oden und Madrigale zeigen auch ganz deutlich, daß doch nicht die größere Silbenzahl allein ihm Anlaß wird, die Glieder zu erweitern, vielmehr er damit eine wertvolle Wirkung der Anlage des Gedichts zu konservieren bestrebt ist (er weiß sehr wohl wenige Silben auszurecken oder ihrer eine größere Zahl in engem Raume unterzubringen, wo es seinen Zwecken dient). Es wäre auch durchaus verkehrt, etwa die erweiterten Antwortphrasen beschleunigt vorzutragen, so daß die Symmetrie eine vollständige würde. Der Zweck ist vielmehr die Wirkung freien Vortrages trotz strenger Einhaltung der aufgezeichneten Wertverhältnisse der Noten, und dieser Zweck wird erreicht durch die Sinneinheit der Textzeilen, durch die dieselben bestimmt abschließenden Reime und durch die ihnen entsprechende Einheit der Melodiephrasen. Die bloße Anhangsbedeutung der einfachen Wiederholung von Textzeilen oder gar deren zweiter Hälfte ist durch den Wortsinn direkt verbürgt und stellt den musikalischen Aufbau so klar, daß man daraus für die Formgebung der absoluten

Musik Lehren ziehen kann, ebenso wie aus dem in Arie VIII vorausgeschickten Einzelwort.

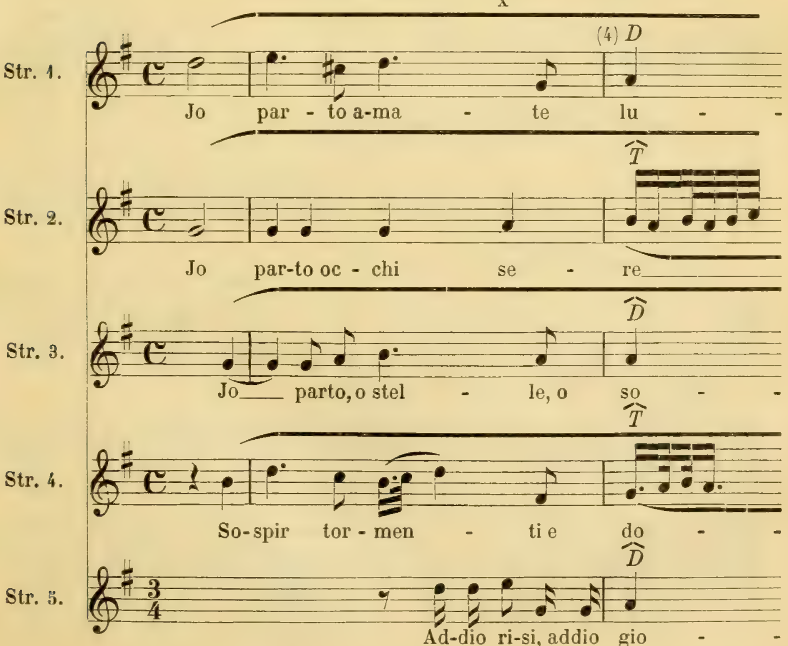
Alle diese Mittel kommen nun aber zu noch viel freierer Anwendung in der ersten Arie Caccinis, deren Text fünf Terzinen bilden mit dem gleichen Bau:

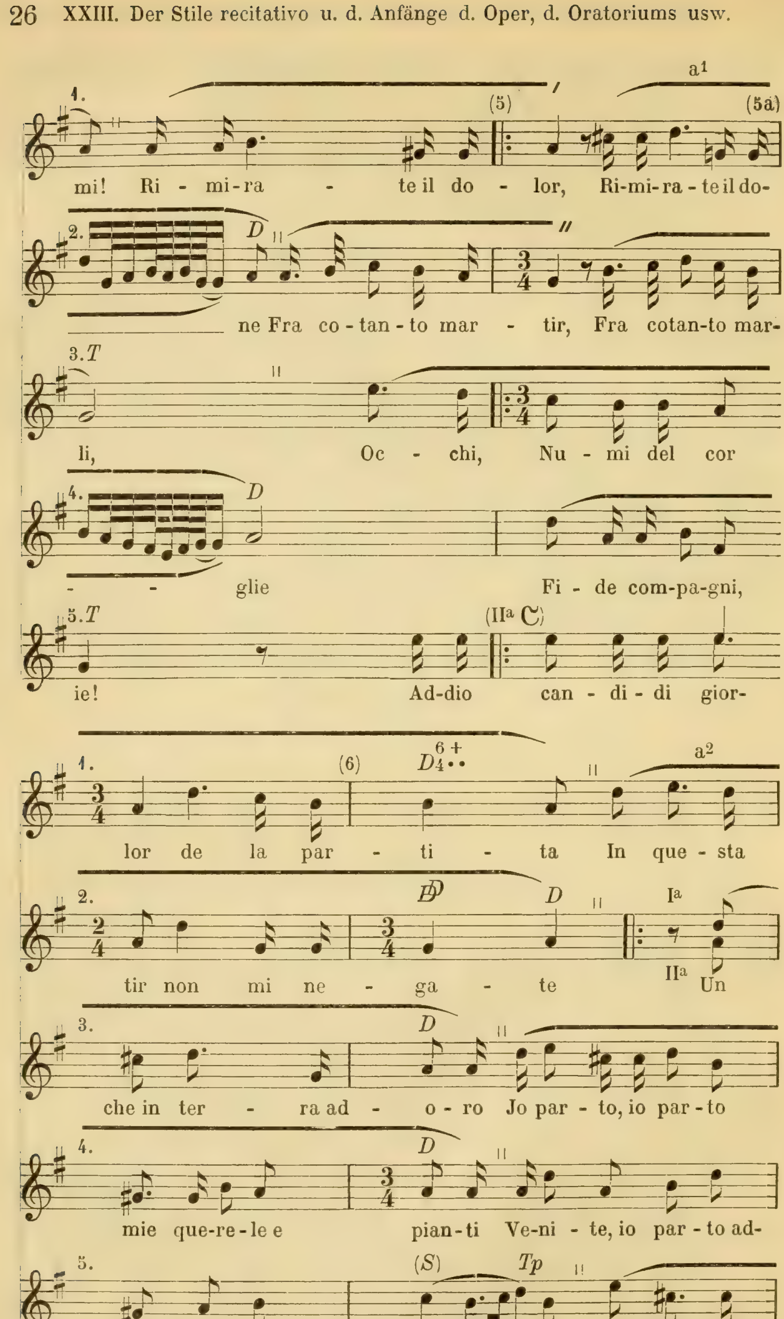


wo stets die kurze Zeile ohne Reimbeziehung ist (Waise) und die beiden Elfsilbler aufeinander reimen (x a a, y b b, z c c usw.). Caccini hat das Gedicht durchkomponiert, stellt es aber trotzdem zu den Arien und nicht zu den Madrigalen, weil er die einzelnen Terzinen gegeneinander abgeschlossen und auch einander ähnlich aufgebaut hat; doch sind direkte Anklänge sowohl in der Melodie als im Baß sogar geflissentlich gemieden. Das Lied ist also tatsächlich doch ganz durchkomponiert. Es genüge, die Melodie der fünf Terzinen taktweise übereinander zu stellen, um sowohl die Ähnlichkeit der Konstruktion als die Verschiedenheit der Melodiebildung zu veranschaulichen. Durch *T* und *D* (Tonika, Dominante) ist dazu angemerkt, wo Ganz- oder Halbschlüsse sich finden.

Caccini, Nuove musiche.

Aria I.




1.
(5)
a1
(5a)
mi! Ri - mi-ra - te il do - lor, Ri-mi-ra - te il do-
2.
D
ne Fra co - tan - to mar - tir, Fra cotan-to mar-
3. T
li, Oc - chi, Nu - mi del cor
4.
D
glie Fi - de com-pa-gni,
5. T
(IIa C)
ie! Ad-dio can - di - di gior-
1.
(6)
a2
lor de la par - ti - ta In que - sta
2.
D
Ia
IIa
tir non mi ne - ga - te Un
3.
D
che in ter - ra ad - o - ro Jo par - to, io par - to
4.
D
mie que-re - le e pian - ti Ve-ni - te, io par - to ad-
5.
(S)
Tp
ni e fe - lici ho - re Re - sta - te


1.
(8)
fron - te pal - lida e smar - -
2.
1a
2a
guar - do non d'a - mor, mà di pie - -
3.
ahi, non più par - to, io
4.
dio, ad - dio, di - let-
5.
se - co Re-sta - te se-co in compag-nia d'A-
1a
2a
1. D T
a1
(8a)
ri - ta Ri - mi - ra - te il do- ri - ta,
2. D T
ta - - - te! Un ta - te!
3. D T
mo - ro! Oc - chi mo - ro!
4. D T
ti e can - ti!
5. D T
mo - re! Ad - dio mo - re!

a2

(8b)

1. in questa fron - te pal - li - da e smar-

2. Ma di pie-

3. Ahi, non più parto, io

4. Ad - dio di - let - - ti e

5. in com - - pag - nia d'A-

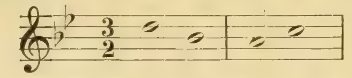


Man beachte, daß Caccini in 1—4 die reimlose siebensilbige erste Zeile den beiden Elfsilblern als selbständiges erstes Glied gegenüberstellt und sie breit dehnt (doch nicht auf vier Takte); dadurch wird die Behandlung der Anfangszeile der fünften Terzine (nur ein Takt) stark auffallend, erscheint aber durchaus motiviert, da der Wortinhalt direkt mit den Folgezeilen verwachsen ist. Diese kurze erste Zeile der fünften Terzine wirkt daher nicht als Vordersatz, sondern ähnlich wie die unvollständigen Zeilenansätze der anderen Strophen (bei —//), die gleichsam nicht zählen, durch die direkt folgenden vollständigen Zeilen ausgelöscht werden.

Ich denke, diese Ausführungen genügen, von Caccinis Wollen und Können eine bessere Meinung zu wecken. Die »Madrigale« unterscheiden sich eigentlich nur in der Zahl der Zeilen von den Arien, besonders von der letztbesprochenen Arie I. Es ist daher nicht nötig, dieselben näher zu untersuchen. Die in der italienischen Poesie so verbreiteten weiblichen Reime erscheinen ja in ihrer breiten musikalischen Wiedergabe (gewöhnlich zwei Minimen, oft aber sogar zwei Semibreven) zunächst ein wenig stereotyp; aber niemand hat ein Recht, sie Caccini auf Rechnung zu setzen, da sie ganz ebenso schon den Frottolen des 15. Jahrhunderts eignen, ja auch bei den Florentiner Trezentisten schon sehr deutlich hervortreten und auch in der Folgezeit bis über 1700 hinaus dem Rezitativ seine Signatur gaben, da allerdings nicht als weibliche *Reime* (das nur bei den Schlußzeilen der Rezitative), sondern nur als weibliche Zeilenschlüsse (Zäsuren), was aber kaum ernstlich als ein Unterschied geltend gemacht werden kann, da der Sinn des Reimes doch überhaupt nur eine stärkere Markierung der Zäsur ist (mit der Möglichkeit künstlicherer Beziehungen).

Wahrscheinlich hat Caccinis dritte Arie den Anstoß gegeben zur Komposition mehrstrophiger Gesänge mit Beibehaltung derselben Baßführung, aber jedesmal anderer Melodiegestaltung. Allerdings sind in Arie III die Abweichungen in der Melodieführung kaum nennenswert; in Arie I aber ist auch der Baß in jeder der fünf Terzinen anders geführt. Caccini selbst kommt also der Idee des *Gesanges mit obstinatem Baß* nur nahe, aber ohne sie wirklich bestimmt zu formulieren. Da instrumental der obstinate Baß nach 1600 schnell in Aufnahme kommt (bei den englischen Virginalisten, in Italien bei Sal. Rossi, Frescobaldi u. a.), so kann es aber nicht Wunder nehmen, wenn auch das Lied bald den Weg zum Ostinato findet. Ja es ist sogar ernstlich in Frage zu ziehen, ob nicht mehrstrophige Gesänge mit wechselnder Melodiebildung über einem unverändert bleibenden Baß älter als die instrumentalen Chaconnen und Passacaglien sind. Die Einzelstrophe oder Halbstrophe unter Caccinis einleitenden

Schulbeispielen in den Nuove musiche, welche »Aria di Romanesca« überschrieben ist (Ahi, dispietato Amor), kann sehr wohl ein Bruchstück einer solchen mehrstrophigen Komposition sein, da sie tatsächlich den Baß hat, der so oft wieder verwendet worden ist. Wir kommen darauf noch zurück. Auch dieser Baß ist aber von beträchtlicher Länge; er hat in den späteren Bearbeitungen 16 Takte (daß Caccinis Beispiel nur acht Takte gibt, beweist nichts), gehört also doch in eine Kategorie mit den Arien Caccinis und interessiert nur stärker, weil es sich um die Romanesca handelt. In Pietro Benedettis »Musiche« vom Jahre 1611, die zu den ersten Nachahmungen von Caccinis Nuove musiche gehören, aber musikalisch nicht eben bedeutend sind und nur in der Freiheit der rhythmischen Anlage auf Caccini weisen, aber ohne dessen erkennbare feine Motivierungen, ist je ein Stück von Peri und Gagliano aufgenommen, die beide über gleichbleibendem Baß für neuen Text neue Melodiebildung bringen, also belegen, daß beide Meister Caccinis Beispiele folgten. Die kleine Arie Peris hat die Vorzeichnung $\mathbb{C}\,^3/_2$ und weckt durch das wiederholte Vorkommen dreier schwarzer Semibreven den Schein, daß die Taktart zu verstehen ist als:



Dann kommen aber alle Reime rittlings auf den Taktstrich zu sitzen. Die für die Nuove musiche mit Erfolg angewendete Methode von der korrekten Lage der Reime aus die Taktart zu suchen, ergibt aber vielmehr, daß je drei Semibreven einen Takt bilden und das Stück doppelt auftaktig beginnt. Da eine ins Detail gehende rhythmische Theorie um 1600 so wenig existierte wie heute, so darf man sich nicht darüber wundern, daß die Notierung nicht den wahren Takt bestimmt anzeigt, sondern nur darüber, daß trotz der das Auge irritierenden falschen Taktstriche der Komponist doch das wichtigste Prinzip, die peinlich genaue Deklamation des Textes durchzuführen vermocht hat. Man prüfe darauf die folgende Übertragung, die ohne die geringste Abweichung die Verhältnisse der Werte des Originals wiedergibt (verkürzt auf $^1/_4$). Es verläuft alles durchaus glatt, nur der Schlußtakt des ersten Teils hat als letzte Note eine punktierte Semibrevis (◇·) statt einer punktierten Brevis (⊏⊐·), was sicher auf einem Versehen beruht (es sind mehrere Fehler in dem Werk, z. B. im fünftletzten Takte im Baß ⊏⊐·‿◇ statt ◇·‿◇, wie es entsprechend den Werten der Melodiestimme selbstverständlich heißen muß). Der Text ist von Rinuccini (Arie der Venus in der Mascherata di Ninfe di Senna, Florenz 5. Mai 1613). Vgl. Solerti, Albori II. 261 ff.

Jacopo Peri, Aria.

P. Benedetti, »Musiche« (1611).



braccio homai spar-gi d'ob - li - o! Que-sto ch'il

cor mi strug - ge a-spro do - lo - re Sen - ti nel-

la mia vo - ce il fle-bil suo - no Tra pian-ti e

(*piano*)

tra so - spir chie-der per do - no! tra pian-ti e

tra so - spir chie - der per do - no!

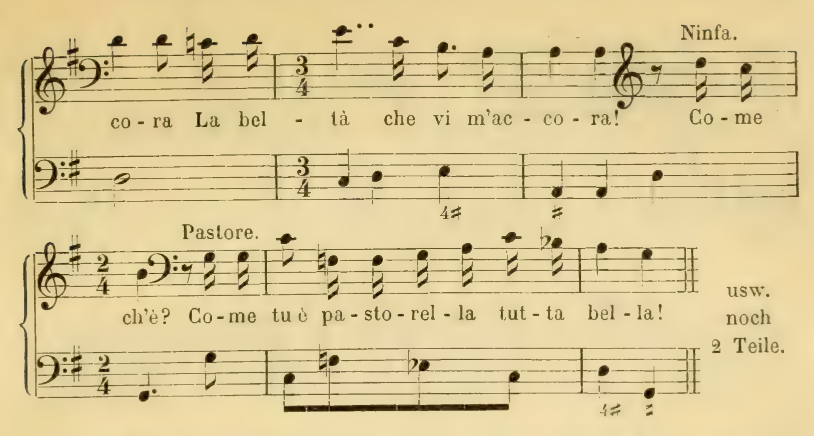
Das Stück zeigt Peris Kunst in recht günstigem Lichte; es wirkt angenehm durch den streng durchgeführten symmetrischen Aufbau ohne Caccinis künstliche Weiterungen und Verengungen, steht aber freilich damit auf dem Standpunkte der einfachsten Arien Caccinis; selbst die 8. Arie (S. 17) Caccinis hat aber noch Taktwechsel, der hier gänzlich fehlt. Man begreift wohl, daß dieses Stück seinerzeit geschätzt gewesen ist (Ambros Gesch. IV³ 396), ebenso wie der 1611 von Benedetti aufgenommene Dialog Ga-

glianos, der zwar Taktwechsel hat, aber mit äußerst geistvoller Motivierung, da dieselben allemal eintreten, wenn der verliebte, aber etwas störrische Hirt der Nymphe antwortet. Gagliano notiert mit C-Vorzeichnung und Taktstrichen nach jeder zweiten Halben; die Haupttaktart ist aber vielmehr Tripel. Die folgende Übertragung reduziert die Werte auf die Hälfte (man beachte die übermäßige Sekunde und verminderte Terz bei NB):

Marco da Gagliano, Dialogo di Ninfa e Pastore.




Ninfa.
Que-sti vez - zi e que-sto di - re Non fan pa-go al mio de-
2. Teil.
si - re: Se tu m'ami o mio bel fo - co, Dim-mi ancor ma for di
Pastore.
gio - co: Come ch'è? Co-me tu è pa-sto-rel-la tut - ta
Ninfa.
bel-la! Viè più lie - to u-di-to havrei, t'a-mo al
3. Teil.
Pastore.
par degl' oc-chi mie-i! Co - me rei del mio cor - do-glio Questi
(NB)
NB!
lu - mi a-mar non vo-glio! Di mi - rar non sa - zi an-
tr



Ein zweites Stück Gaglianos bringt Benedetti im 2. Buche seiner Musiche, p. 23, nämlich die reizende Echo-Arie »Ecco solinga«. Auch hier entstehen die meisten Taktwechsel durch das dialogisierende Echo. Auch dieses Stück muß hier Aufnahme finden, da es in hohem Maße geeignet ist, eine bessere Meinung von den ersten Leistungen in monodischen Stil zu wecken.

Marco da Gagliano, Echo-Arie.

P. Benedetti, lib. 2. 1613.

(verkürzt auf 1/2)

Ec - co so - lin - ga e del - le sel - ve a-mi - ca

Ch'al-le no - te d'al-trui pre-sta ri - spon - - - -

di, Ch'è di Fil - li - de mia? che fà? che bra - - ma?

(*piano* - - - - -)

»A - - - ma!« S'el - la ama, perchè fugge i miei la-

(*piano*)

men-ti? »Men-ti!« Deh, non mi lu - sin - gar! dim-mi s'è

4 ♯ 4 ♯

(*piano* - - - - - - - - -)

ve - - - - ro? »Ve - - - - ro!«

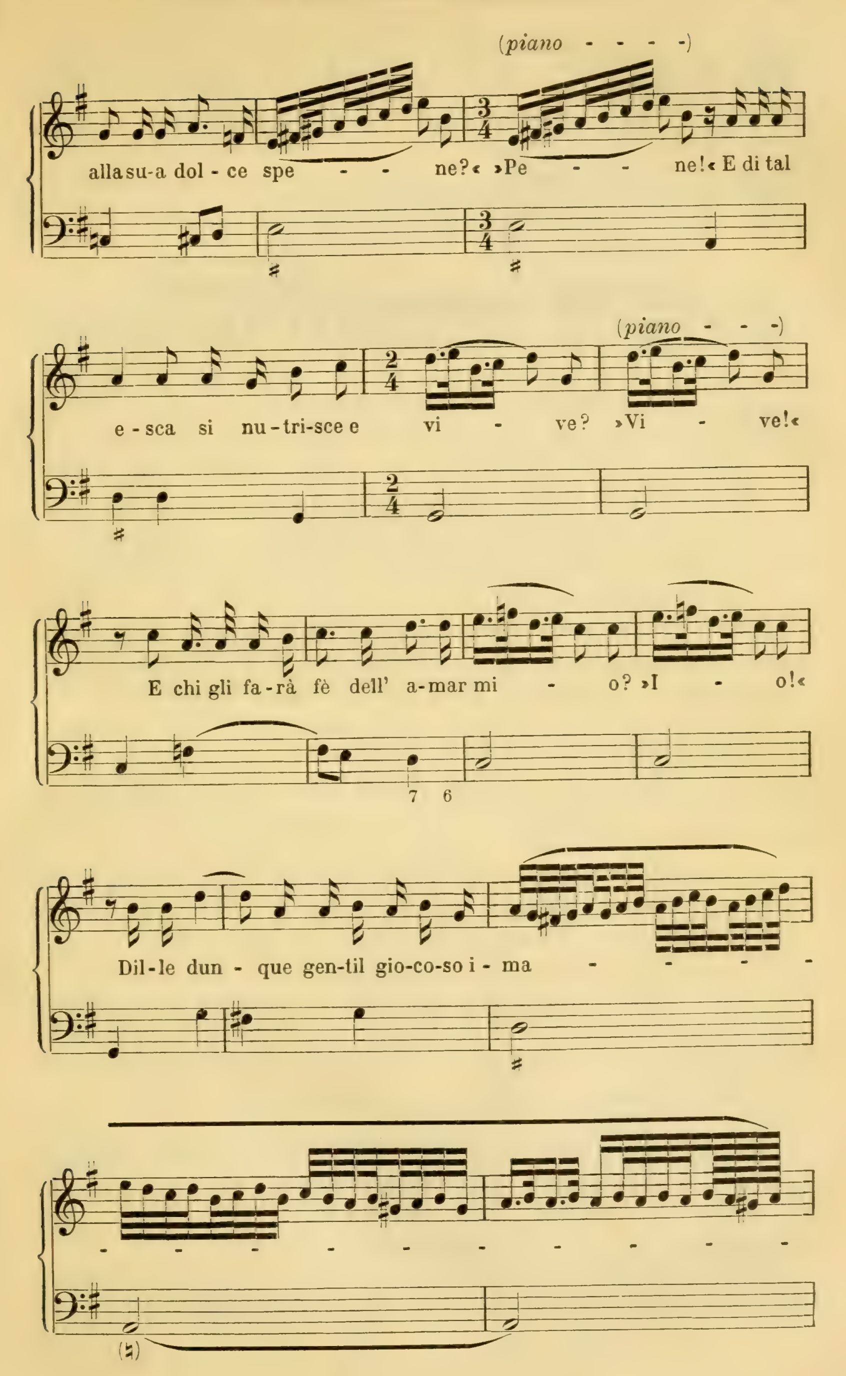
Quan-do s'in-treccia il crin, s'infio-ra il seno, Per me che l'a-mo as-

(♯) 6 ♯

(*piano*)

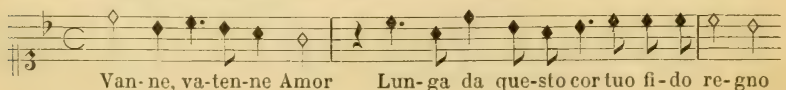
sai pian - ge o so - spi - ra? »Spi - ra!« Che ci - bo porge

♯ ♯ ♮

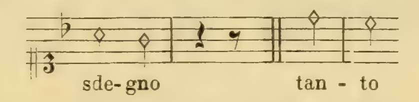

(piano - - - -)
alla su-a dol - ce spe - - ne?« »Pe - - ne!« E di tal
(piano - - -)
e - sca si nu - tri-sce e vi - ve? »Vi - ve!«
E chi gli fa - rà fè dell' a-mar mi - o? »I - o!«
7 6
Dil-le dun - que gen-til gio-co-so i - ma
(♮)



Zu den ersten Pflegern der Komposition immer neuer Melodien über einem streng beibehaltenen Basse gehört Alessandro Grandi, dessen ‚Cantade et Arie a voce sola' 1620 in zweiter Auflage bei Vincenti in Venedig erschienen, also jedenfalls einige Jahre vorher in erster. Die den Namen Cantade tragenden Stücke darin sind durchaus in der Art der ‚Arie' Caccinis angelegt, bringen jedoch ihnen gegenüber das Neue, daß die Strophen (I hat 5, II 6, III sogar 9 Teile d. h. Strophen) wie in Caccinis erster Arie stark abweichende Melodieführung haben, aber dabei wie in Caccinis dritter Arie sich streng gleichbleibende Baßführung. Es fehlt freilich diesen beibehaltenen Bässen noch die für den eigentlichen Ostinato charakteristische Eigenschaft, daß nämlich der Baß selbst schon in sich obstinat ist und ein eigensinniges Verharren bei einer Form der Motivbildung zeigt. Diese eigentlichen obstinaten Bässe werden wir in der Vokalmusik erst einige Lustren später bei Benedetto Ferrari finden. Es wird zur Bestätigung unserer bei Caccini gewonnenen Erkenntnisse von Interesse sein, daß auch Grandi fast durchweg mit der Taktvorzeichnung C schreibt, während die Analyse nach den Reimen und der Korrespondenz der Melodieteile zwischen Dupel- und Tripeltakt wechselnde Bildungen ergibt. Die zweite Cantada steht beinahe ganz auf dem Standpunkt der 3. Arie Caccinis, sofern sie auch die Melodie nur wenig ändert; ich teile aber wenigstens die erste Strophe mit, weil das Stück wieder evident macht, daß das C nicht die Taktart, sondern nur die Mensur anzeigt. Der Anfang sieht in der Originalnotierung so aus:



versteckt also die erste Reimbeziehung (amor, cor); bei den kleinen angehängten Zeilen ist auch versäumt, nach dem Reim ihren Anfang durch große Buchstaben zu markieren. Beim weiteren Fortgange erscheinen auch die weiblichen Hauptreime bald direkt vor, bald direkt hinter, ja sogar »à cheval« auf dem Taktstrich:



so daß man wohl den Eindruck gewinnen kann, als sei Grandis Respekt vor dem Reim nicht eben groß. Eine solche Auffassung (die Kretzschmar mehrfach vertreten hat, indem er sich gegen den »übermäßigen Respekt vor dem Reime« wendete) ist aber wie gesagt prinzipiell durchaus zurückzuweisen. Mangel an Respekt vorm Reim bedeutet nicht mehr und nicht weniger als eine Mißachtung und Mißhandlung der durch den Dichter vorgezeichneten Form und ist nur in ganz besonderen Ausnahmefällen ästhetisch zu rechtfertigen (wo der Komponist grobe Verstöße des Dichters korrigiert). Ohne Wechsel der Taktart geht's aber auch bei Grandi nicht ab. Er folgt damit ganz entschieden Caccinis Vorgange. Legt man die Reimgliederung als in erster Linie orientierend zugrunde, so ergibt sich das Notenbild (auf die Hälfte verkürzt):

Alessandro Grandi, Cantade et Arie a voce sola.

Cantada II. (1. Buch, 2. Aufl. 1620.)

a1 a2

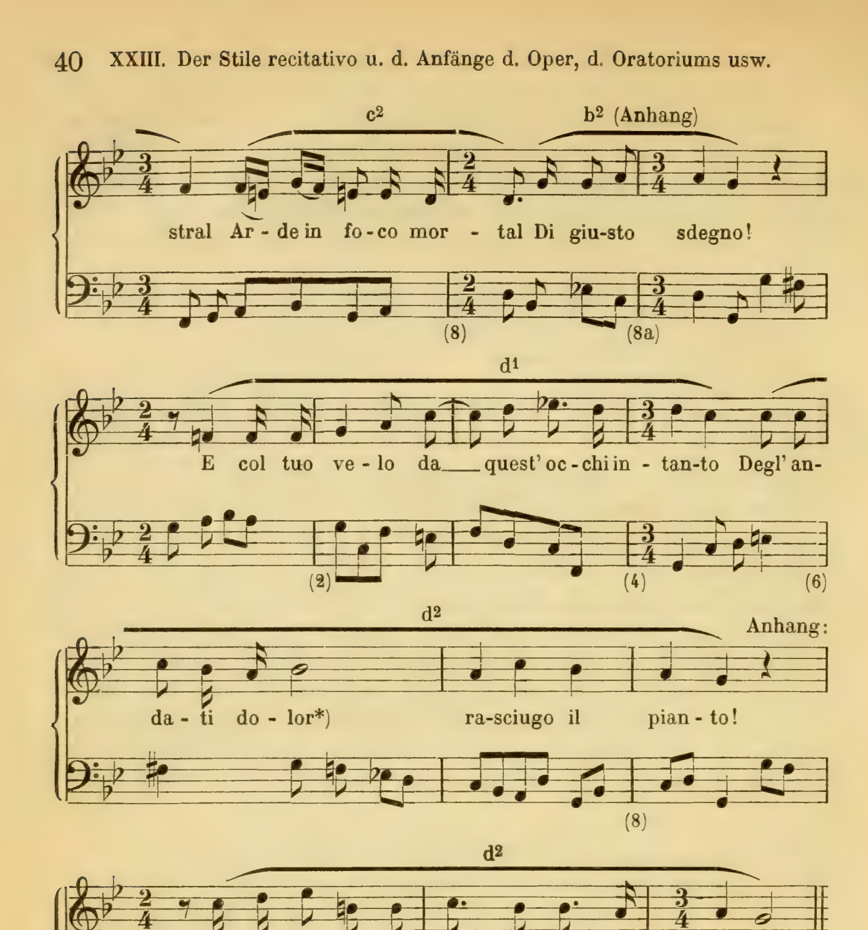
Van-ne, va - tenne A - mor Lun-ga da questo

(2) (4)

b1 (Anhang) c1

cor Tuo fi - do re - gno Ec - co che lo tuo

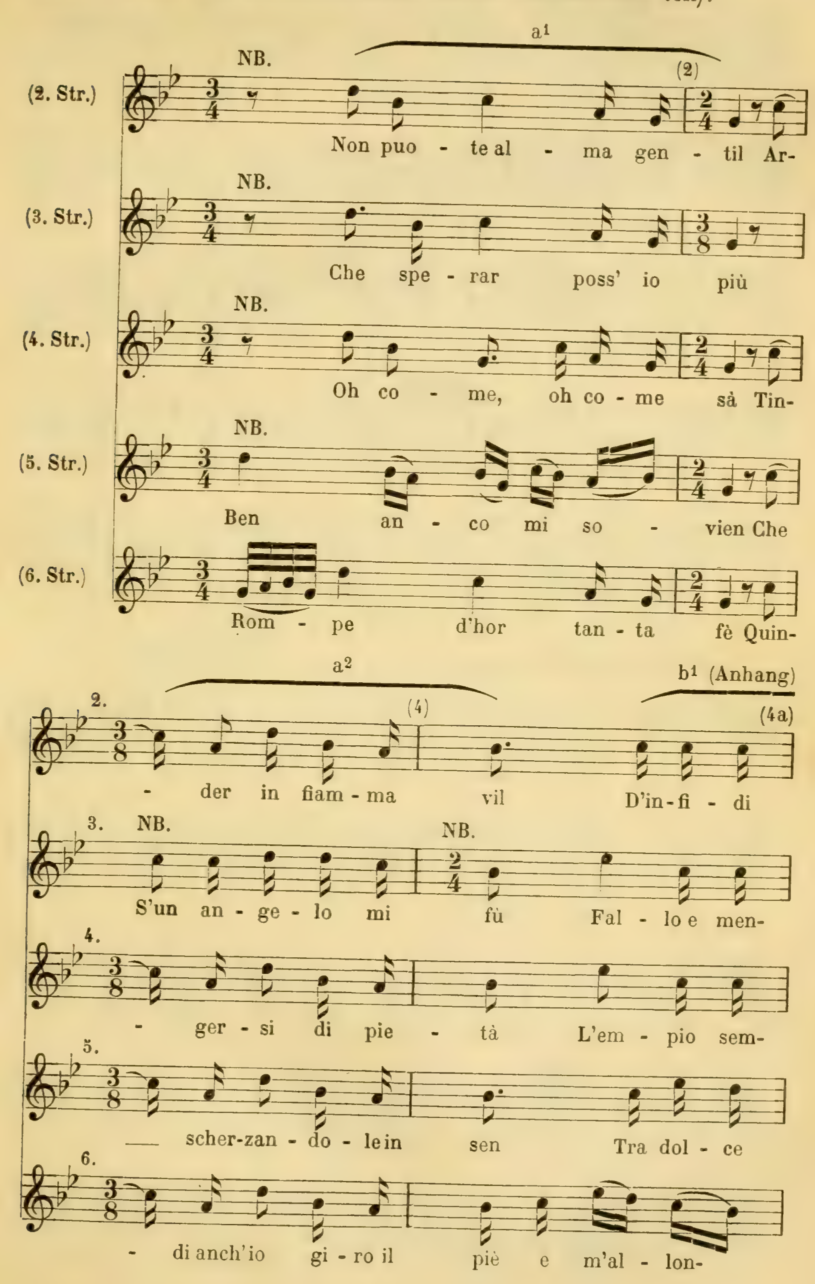
(4a) (6)

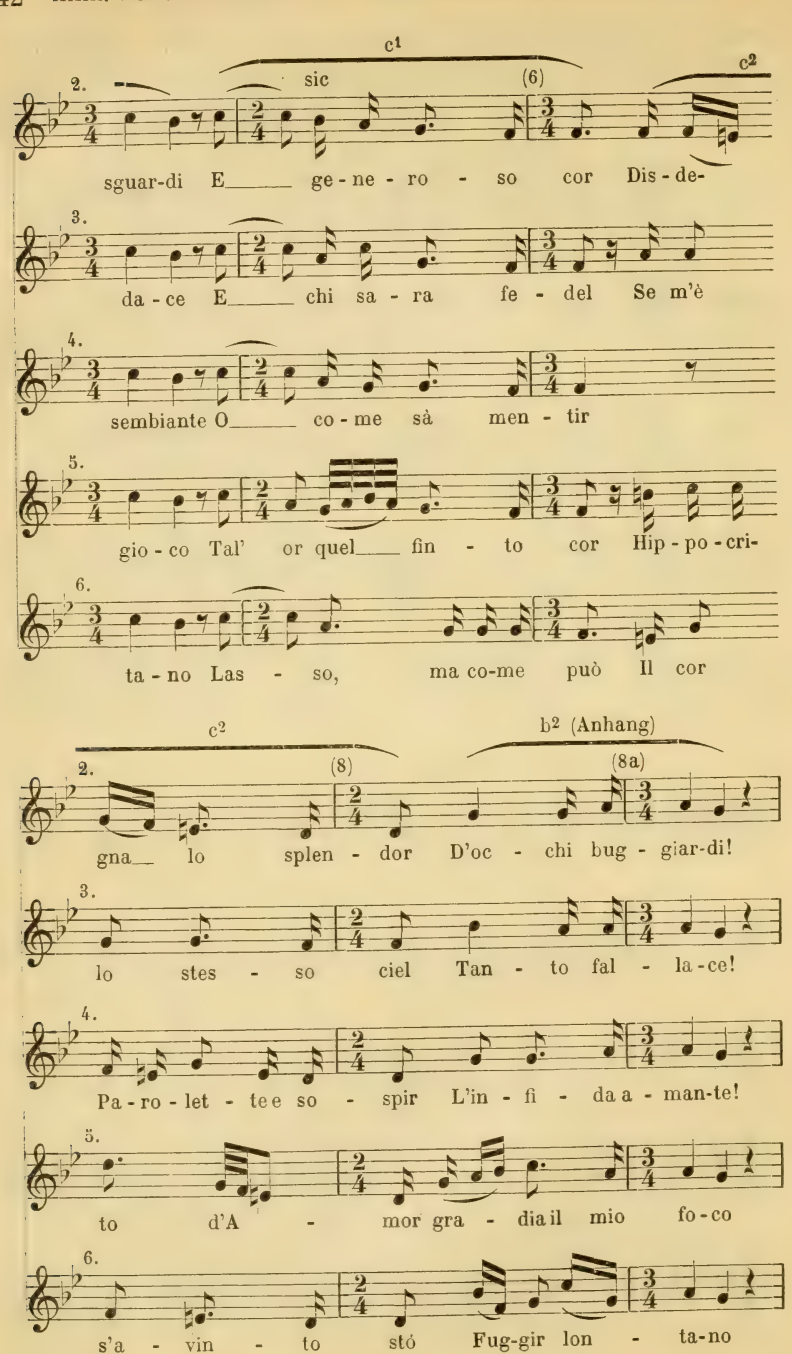


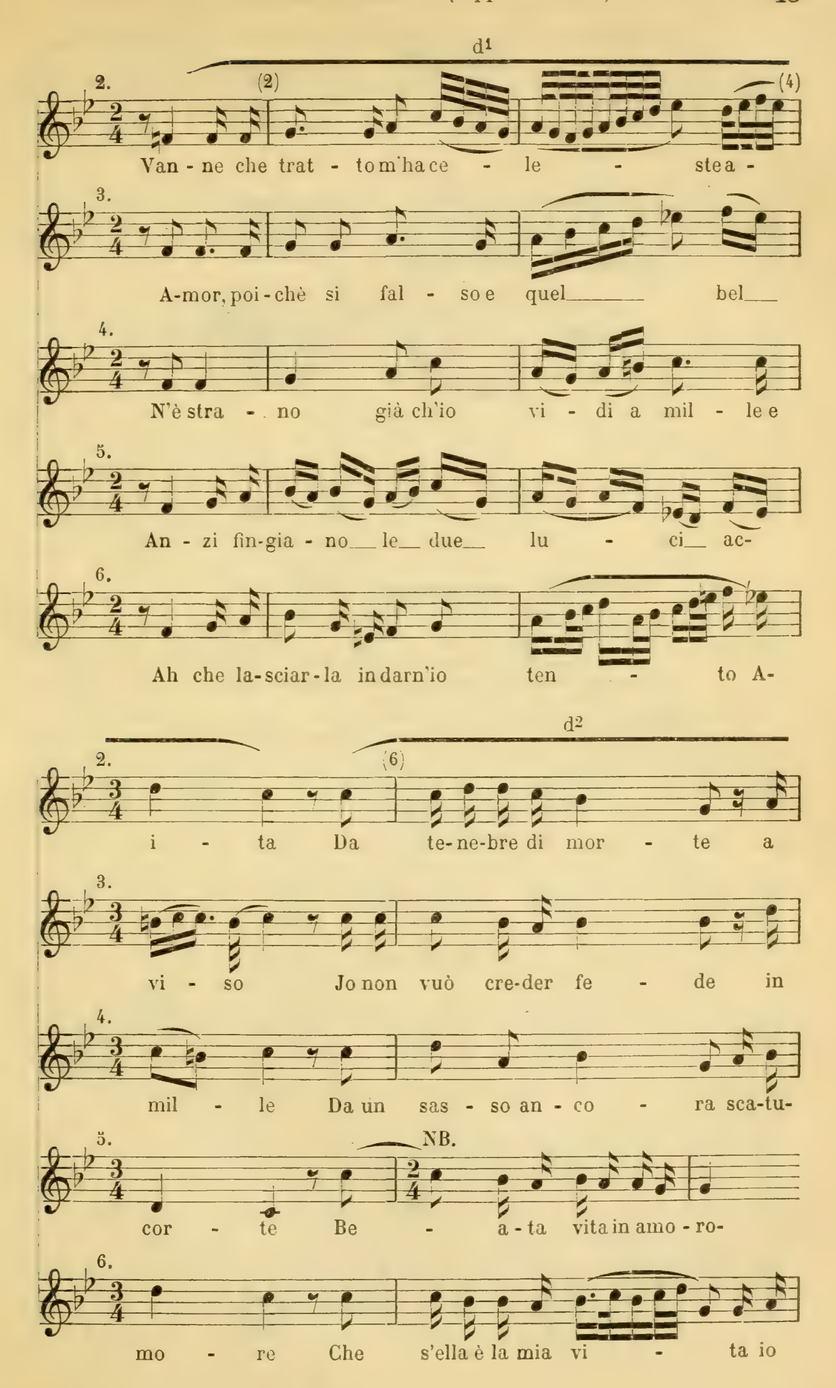
*) Reim (a) zufällig.

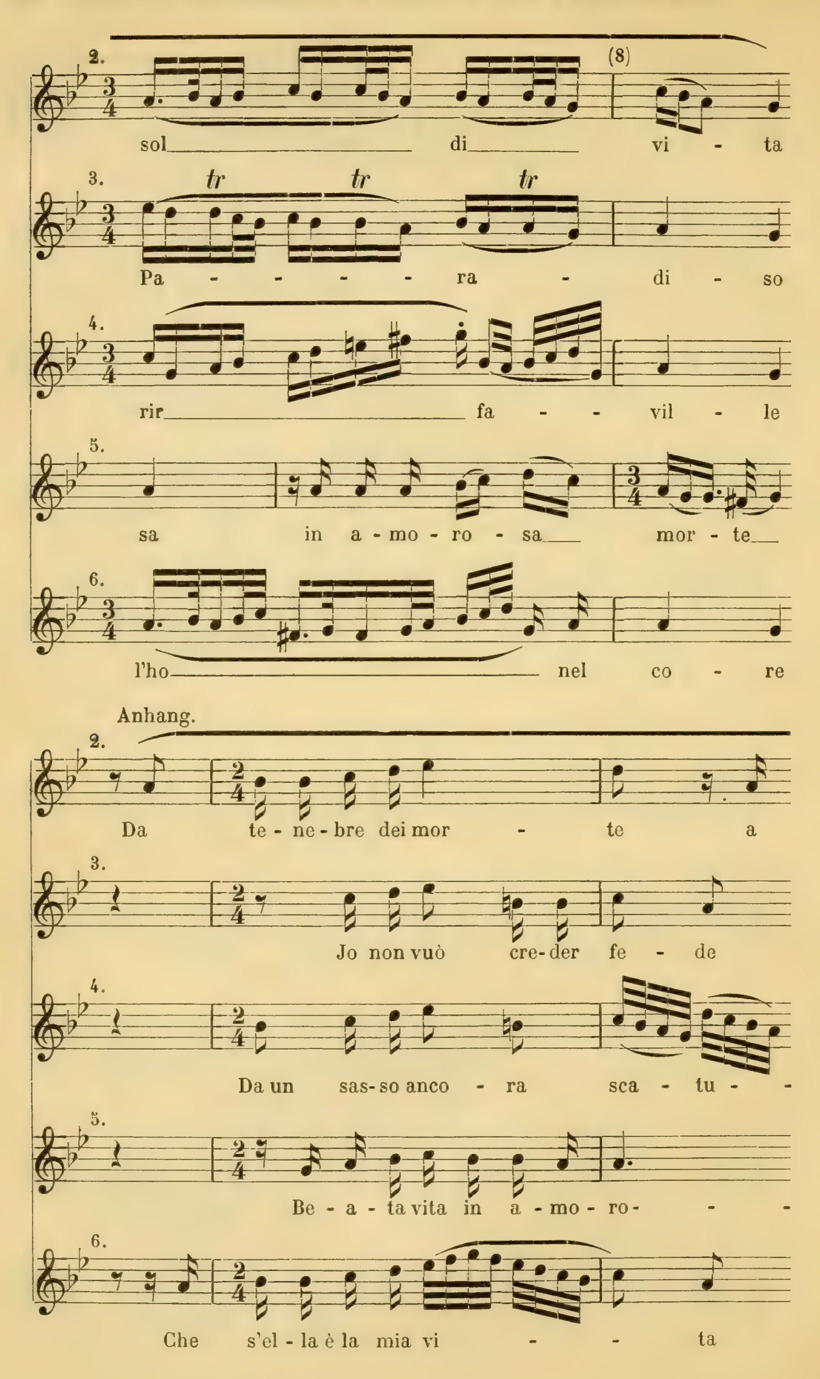
Das ist zwar auch für moderne Begriffe ein starkes Fluktuieren der Taktverhältnisse; aber die hochkünstlerische Absicht, die Struktur der Strophen und ihre Reimbeziehungen streng zu wahren und in jedem Falle den Wortakzenten peinlich gerecht zu werden, ist unverkennbar, besonders wenn man dazu die Melodienotierung der fünf andern Strophen vergleicht. Bei der eminenten historischen Bedeutung dieser ganzen Frage — es handelt sich doch in der Tat darum, einer bislang über die Achsel angesehenen Gesangsliteratur Geschmack abzugewinnen durch Eingeben auf die Absicht der Komponisten — ist es wohl am Platze, auch sie noch herzu-

setzen (der Baß bleibt sich durchweg streng gleich, nimmt aber natürlich an den Verschiebungen durch Taktwechsel teil):




c1
sic
(6)
c2
2.
sguar-di E gе-ne-ro-so cor Dis-de-
3.
da-ce E chi sa-ra fe-del Se m'è
4.
sembiante O co-me sà men-tir
5.
gio-co Tal' or quel fin-to cor Hip-po-cri-
6.
ta-no Las-so, ma co-me può Il cor
c2
b2 (Anhang)
(8)
(8a)
2.
gna lo splen-dor D'oc-chi bug-giar-di!
3.
lo stes-so ciel Tan-to fal-la-ce!
4.
Pa-ro-let-te e so-spir L'in-fi-da a-man-te!
5.
to d'A-mor gra-dia il mio fo-co
6.
s'a-vin-to stó Fug-gir lon-ta-no


d1
2.
(2)
(4)
Van - ne che trat - to m'ha ce - le - ste a -
3.
A-mor, poi - chè si fal - so e quel bel
4.
N'è stra - no già ch'io vi - di a mil - le e
5.
An - zi fin-gia - no le due lu - ci ac-
6.
Ah che la-sciar - la indarn'io ten - to A-
d2
2.
(6)
i - ta Da te-ne-bre di mor - te a
3.
vi - so Jo non vuò cre-der fe - de in
4.
mil - le Da un sas - so an - co - ra sca-tu-
5.
NB.
cor - te Be - a - ta vita in amo - ro-
6.
mo - re Che s'ella è la mia vi - ta io


2.
(8)
sol di vi - ta
3.
tr tr tr
Pa - - - - ra - di - so
4.
rir fa - - vil - le
5.
sa in a - mo - ro - sa mor - te
6.
l'ho nel co - re
Anhang.
2.
Da te - ne - bre dei mor - te a
3.
Jo non vuò cre- der fe - de
4.
Da un sas- so anco - ra sca - tu -
5.
Be - a - ta vita in a - mo - ro-
6.
Che s'el - la è la mia vi - - ta

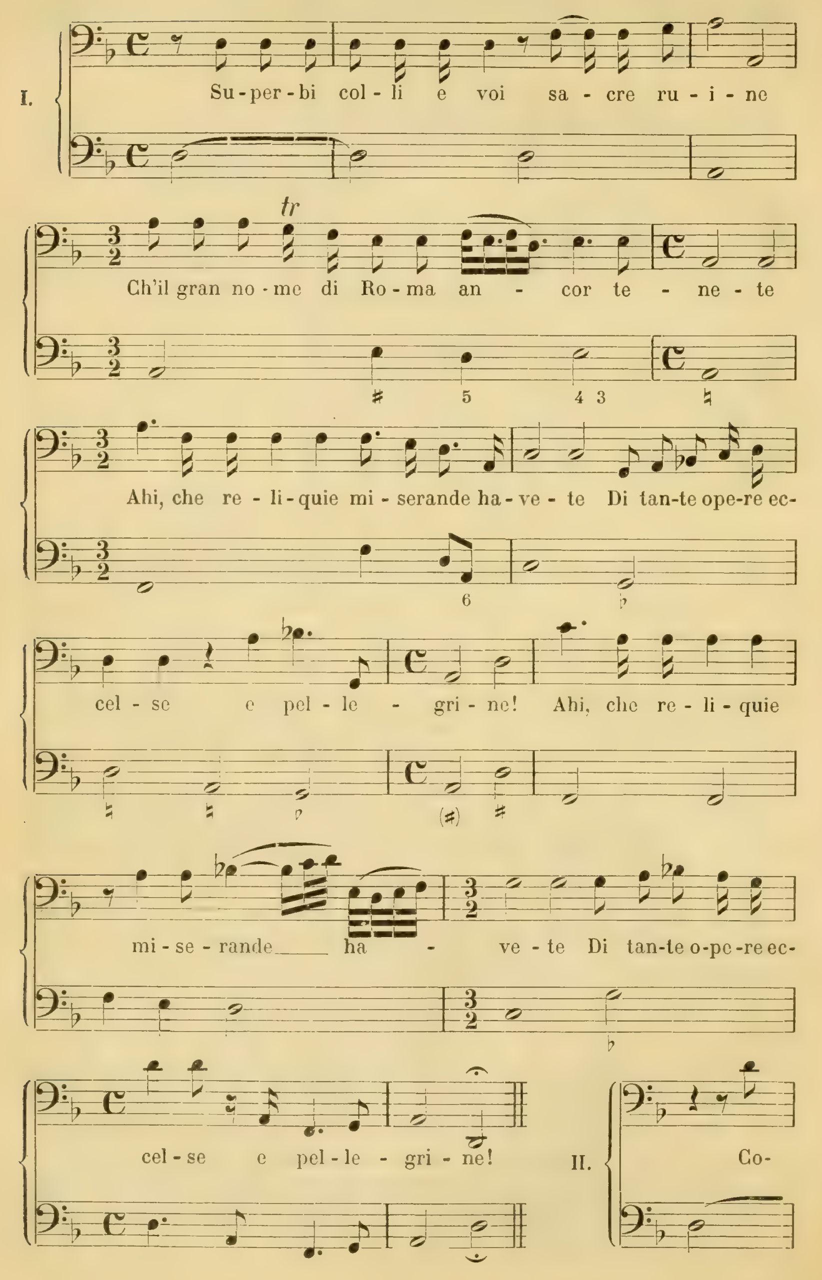


Die hier gegebene Aufzeichnung wird bessere Dienste leisten als eine längere Beschreibung; jedenfalls ist eine solche durch sie entbehrlich gemacht. Ganz ähnlich wie die drei Cantade sind auch die zwei Sonetti, die denselben folgen, gearbeitet, nämlich indem die 14 Zeilen zu 4 + 4 + 3 + 3 als vier Strophen gefaßt sind, die sich über demselben Baß entwickeln; dieser ist für die Terzinen etwas umgestaltet (verkürzt), doch so, daß seine Identität ersichtlich bleibt (Anfang und Ende sind genau übereinstimmend).

Nur wenig später als Grandis Cantade ed Arie, gleichzeitig mit deren 2. Auflage (1620), erschien das erste Buch der »Arie a una voce« von Stefano Landi, der durch seine Bühnenwerke »La morte d'Orfeo« (1619) und »S. Alessio« (1634) bekannt und geschätzt ist. Auch bei Landi erweist sich, daß man gut tut, neben solchen durch die imponierende größere Form zunächst mehr die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Werken auch die außerhalb solcher geschriebenen Stücke sich anzusehen. Das erste Buch der Arien Landis enthält eine römische Elegie für Baß mit Continuo, die allerdings gewaltige Stimmittel erfordert, aber an Kühnheit des Entwurfs und Kraft des Ausdrucks alles übertrifft, was mir aus dieser Zeit vorgekommen ist. Der Anfang mag das beweisen (Notierung durchweg mit C-Vorzeichnung, aber Taktstriche in ganz unregelmäßigen Abständen). Die vier Teile sind mit geringen Abweichungen über demselben Baß aufgebaut.

Stefano Landi, Sonett.

Römische Elegie für Baßstimme.





Vincenzo Giustinianis Discorso sopra la musica de' suoi tempi (1628; abgedruckt bei Solerti, Origini 98 ff) datiert das Aufkommen solcher über einen für die polyphone Musik der vorausgehenden Epoche ja selbstverständlich ganz ausgeschlossenen Umfang verfügenden Sologesänge sogar zurück bis 1575 und nennt auch die Sänger, welche zuerst damit Aufsehen machten. Nach Haberl (KM. Jahrb. 1891, 85) war Alessandro Merlo päpstlicher Kapellsänger. Die

Stelle ist darum wichtig, weil sie uns einen neuen Grund für das Aufkommen der Sologesangsliteratur plausibel macht (p. 106—107):

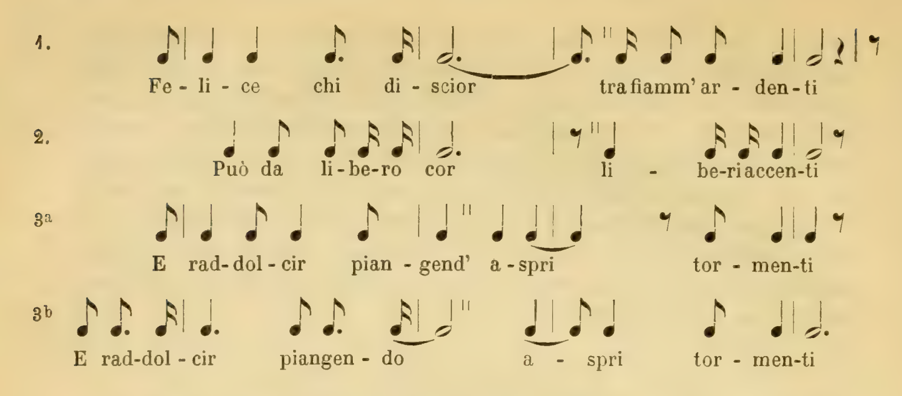
»L'anno santo del 1575 e poco dopo cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un instromento, con l'esempio d'un Gio. Andrea napolitano, e del Sig. Giulio Cesare Brancaccio e d'Allessandro Merlo romano, che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci con varietà di passaggi nuovi e grati all' orecchi di tutti.« Wenn auch der Bericht im übrigen hie und da etwas dilettantisch aussieht, so wird doch diese Angabe nicht aus der Luft gegriffen sein. ‚22 voci' ist freilich wohl etwas reichlich bemessen (drei Oktaven) und nur unter Hinzunahme des Falsetts glaubhaft. Auch für eine Dame (Femia) nimmt Giustiniani solche Leistungen in Anspruch; auch betont er, daß diese Sänger die Komponisten veranlaßt haben, derlei Sachen zu schreiben. Damit rückt der neue Stil wieder ein Stück von der alleinigen Urheberschaft der Florentiner Camerata weg.

Das obige kraftvolle Stück steht inmitten einer Reihe schöner weiteren Beispiele auf dem Gebiete der strophischen Liedkomposition mit Beibehaltung der Baßführung, welche die Weiterentwickelung der Arie mit Basso ostinato belegen. Eine Anzahl dieser Arien sind weiter dadurch instruktiv, daß sie Taktwechsel ganz vermeiden, aber mit vorgezeichnetem C durchweg im Tripeltakt verlaufen. Denn Landi liebt nicht die künstlichen Abweichungen vom symmetrischen Verlauf und vertritt die Rechte des normal weiter pulsierenden Rhythmus mit Glück. Es ist wichtig, diese beiden Richtungen nebeneinander im Auge zu behalten, um zu sehen, wie das an sich sehr anerkennenswerte Streben nach Befreiung von dem regulären Rhythmus im Großen doch gar bald ins Hintertreffen kommt und von den streng formalen Prinzipien aus dem Felde geschlagen wird. Vergleicht man die Deklamation dieser neuen Zeit mit der mittelalterlichen der romanischen Sprachen, so ergibt sich weiter, daß ganz offensichtlich das Bestreben der Komponisten hervortritt, im einzelnen Worte bestimmt zu unterscheiden zwischen Akzentsilben und leichten Vor- und Nachsilben, und daß die ehemalige Amphibolität der Silbenquantität, die wir für die provenzalische und altfranzösische Dichtung der Zeit der Troubadours annehmen mußten (I² 229), welche nur für die Reimstellen eine Unterscheidung leichter und schwerer Silben kennt, gänzlich aufgegeben ist. Wenn auch bereits die Madrigalisten des Trecento anscheinend diesen Weg betreten haben, und zwar die Dichter, denen sich die Komponisten nur anzuschließen brauchten (meine

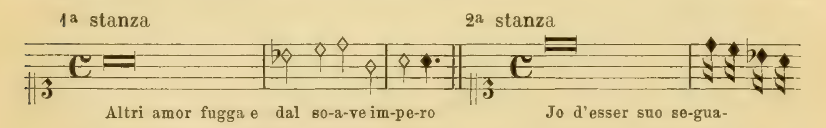
Deutung der Werke dieser Epoche stützt sich durchaus auf diese Beobachtung), so ist doch während der Pflege des imitierenden Vokalstils anscheinend dieser Gesichtspunkt wieder einigermaßen aus dem Auge verloren worden, und es muß als eine der wesentlichsten Neuerungen der Nuove musiche betrachtet werden, daß sie ihm wieder höhere Beachtung schenkten. Diesmal sind aber die Musiker sogar bezüglich der Unterscheidung der Silbenqualitäten penibler als die Dichter. Ein Beispiel Landis mag das im Detail erweisen. Seine dritte Arie von 1620 (pag. 13) hat als Text des ersten Teils die Terzine:

> Felice chi discior tra fiamm' ardenti
> Può da libero cor liberi accenti
> E raddolcir piangendo aspri tormenti.

Diese drei Elfsilbler sind durchaus jambisch erfunden, und ein gründlicher Metriker wird rügen, daß libero als × ×̀ × und aspri als × ×̀ gemessen ist (statt ×̀ × × und ×̀ ×). Landi stellt nicht nur diese beiden Fälle richtig, sondern macht auch zwischen den akzenttragenden Silben fortgesetzt weitere Unterschiede, läßt das »chi« mit seiner Nebenhebung sehr bestimmt gegenüber »felíce« und »disciór« zurücktreten, hebt die wichtigeren Worte durch längere Notenwerte heraus usw., erreicht aber dies alles ohne Caccinis Asymmetrie der korrespondierenden Phrasen. Nur eins fällt auf, daß er nämlich von der Möglichkeit, weibliche Reime so zu legen, daß ihre erste Silbe vor den Taktstrich kommt, ausgedehnten Gebrauch macht. Daß diese Takteinstellung auch heute volles Bürgerrecht hat, steht ja außer Zweifel; vorausgesetzt, daß die Penultima nicht einen allzukurzen Notenwert bekommt, und daß sie harmonisch etwas Entscheidendes bringt, machen solche Schlüsse schon dadurch keinerlei üble Wirkung, weil das natürliche Diminuendo derselben (aus harmonischen [D—T] und melodischen Gründen [fallender Sekundschritt]) die auf den Taktanfang treffende Silbe doch gegenüber der vorausgehenden korrekt abstuft. Nur schulmeisterliche Verschultheit wird für den Taktanfang, auch wo er Ende eines größeren Melodiegliedes ist, Akzent (dynamisch) in Anspruch nehmen wollen. Bekanntlich wird die Dehnung der Penultima und ihre Verzierung mit einem Triller schon im 13. Jahrhundert von Hieronymus da Moravia als etwas Selbstverständliches gelehrt, und wirklich schreibt auch noch Landi gleich im ersten Verse für sie den Triller vor, der ebenso für alle folgenden mehr oder minder selbstverständlich ist. Landi mißt die drei Zeilen in folgender mustergültigen Weise:



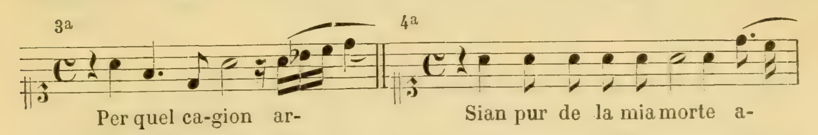
In ganz gleicher Weise gehen die vier andern Teile auf die sinngemäße Wortbetonung ein (die langen Noten bei den Zäsurstellen der drei Zeilen sind durch Melismen verziert). Ich versage mir, die Melodien mitzuteilen, gebe aber statt dessen die Bässe derjenigen Arien des Werkes, welche zur Kategorie der Gesänge mit ostinatem Baß zählen und zugleich Beispiele des Verlaufs im Tripeltakt bei vorgezeichnetem C sind. Die zweite Arie hat zwar auch einen bleibenden Baß für die vier Stanzen (es ist ein Sonett, in der vielfach anzutreffenden Weise zerlegt in 4 + 4 + 3 + 3 Textzeilen, wobei die Terzinen-Teile die dritte Zeile wiederholen), steht aber wirklich in geradem Takt. Sie interessiert durch abgekürzte Notierung des Anfangs des 1. und 2. Teils, wo nur eine Brevis steht, aber fünf Silben auf denselben Ton zu singen sind, deren Rhythmisierung also dem Sänger überlassen ist (!):



Natürlich kann angesichts des sonstigen minutiösen Eingehens auf die Details der Deklamation keine Rede davon sein, daß für diese Silben Landi keinen Wert auf die Art ihrer Rhythmisierung gelegt hätte; vielmehr muß man annehmen, daß die Prinzipien für korrekte Behandlung bereits so weit Gemeingut sind, daß der Komponist auf eine genaue Notierung verzichten kann, wo er die Melodie auf gleicher Tonhöhe hält (ähnlich sind ja z. B. in Allegris berühmtem Miserere mehrfach lange Noten disponiert, welche die Sänger auf eine größere Zahl von Silben zu verteilen haben [Allegri 1584 bis 1625!]). Vielleicht darf man aber für solche Fälle die Temponahme als freigegeben annehmen, also hier etwa so verfahren:



Für die dritte und vierte Stanze hat dagegen Landi die Anfänge ausgeschrieben:

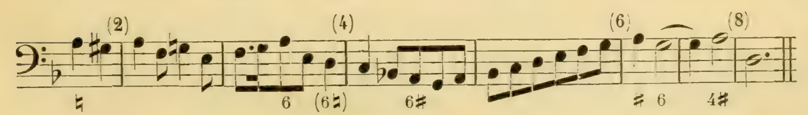


bei letzterer offenbar, weil die Tonrepetition nicht eine ganze Brevis absorbiert. Die Bässe der Arien im Tripeltakt sind:

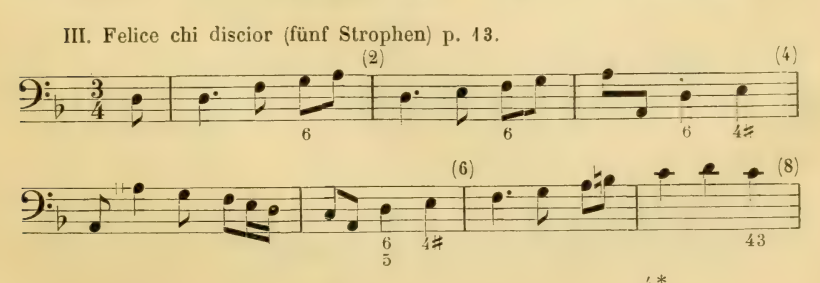
I. Sincero amante amai (vier Strophen) p. 3.

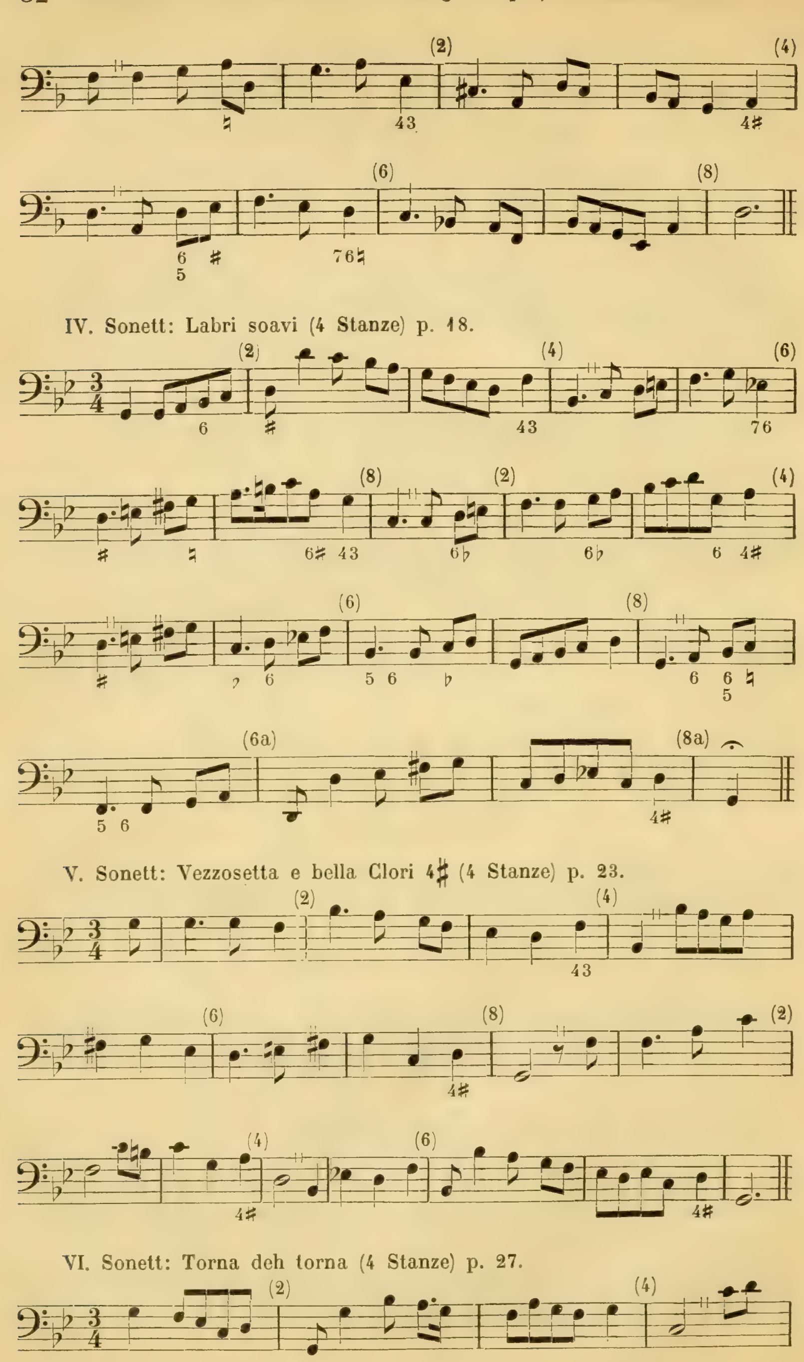


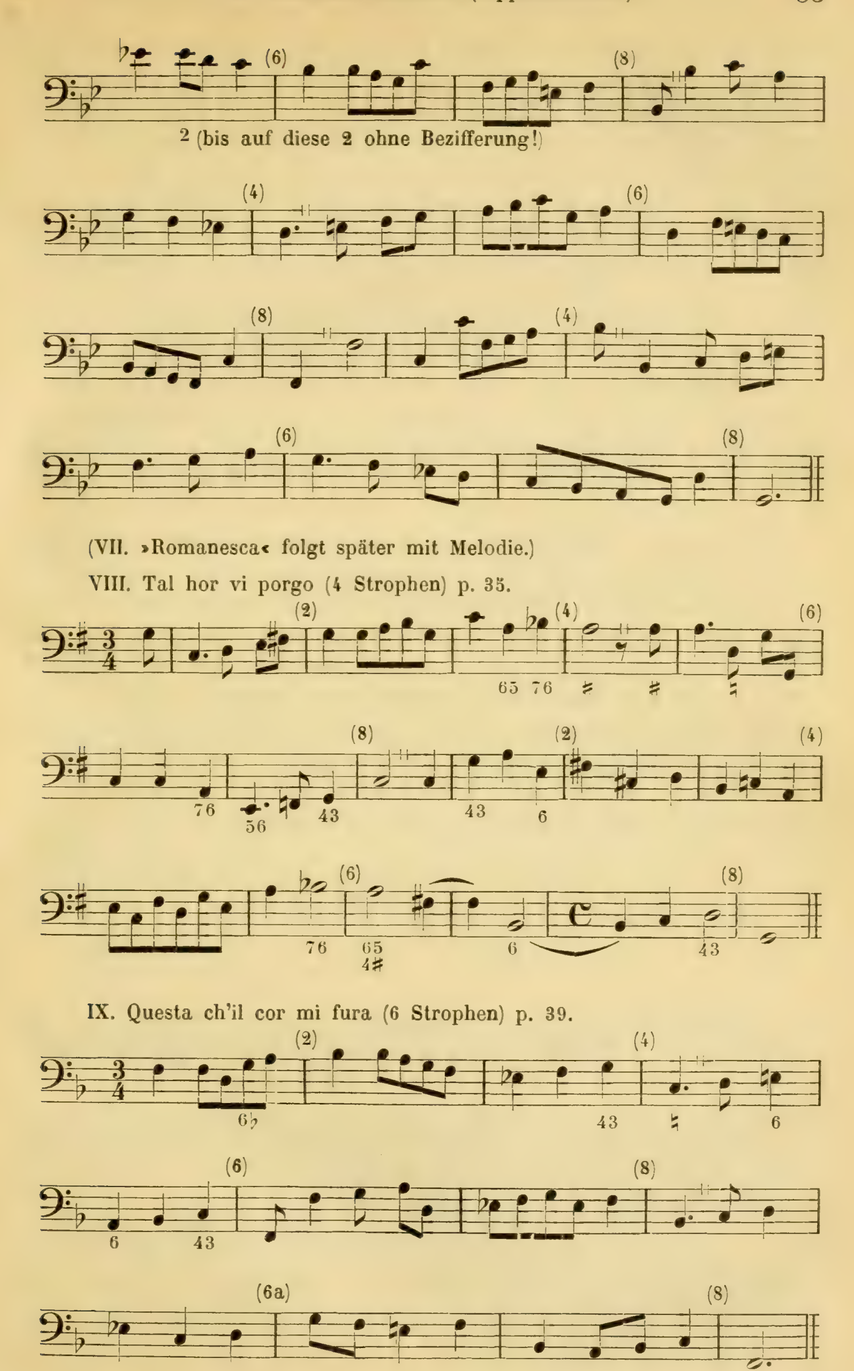
Dazu das Ritornello, in allen vier Strophen mit gleichem Text.



III. Felice chi discior (fünf Strophen) p. 13.



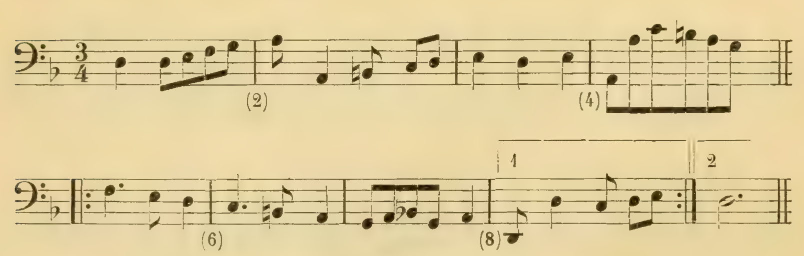

IV. Sonett: Labri soavi (4 Stanze) p. 18.
V. Sonett: Vezzosetta e bella Clori 4♯ (4 Stanze) p. 23.
VI. Sonett: Torna deh torna (4 Stanze) p. 27.


2 (bis auf diese 2 ohne Bezifferung!)
(VII. »Romanesca« folgt später mit Melodie.)
VIII. Tal hor vi porgo (4 Strophen) p. 35.
IX. Questa ch'il cor mi fura (6 Strophen) p. 39.

X. Occhi stelle d'amore (6 Teile) p. 44.



Es folgt nun das Sonett Superbi colli (römische Elegie, s. S. 46) und als letztes hier anzuführendes Beispiel (den Schluß machen ein Madrigal und nicht durchkomponierte rein strophische Lieder) noch ein Sonett La terra e'l ciel (p. 54); dieses hat einen Baß von nur acht Takten, von denen die letzten vier wiederholt werden. Damit stehen wir vor dem ersten Beispiel eines Ostinato knappen Umfangs als Grundlage einer Arie. Er hat schon das Gesicht des Ostinato um 1700, und was ihn von den späteren Arien mit Ostinato unterscheidet, ist nur noch der formelle Abschluß mit jedem Ende des Ostinato, das Zerfallen der Arie in Strophen.



Das ist ein auch in sich selbst schon ziemlich ausgesprochen obstinater Baß, der wenigstens ahnen läßt, in welcher Richtung die weitere Entwicklung dieser Form erfolgen muß.

Einen Fortschritt der Technik der Gesangskomposition über einem obstinaten Baß bedeuten die Werke Grandis und Landis jedenfalls. Was noch fehlt, bringt aber Benedetto Ferrari in den drei Büchern seiner Musiche varie (1633—41). Dies Werk ist von wirklicher historischen Bedeutung, da es nicht nur prächtige Bei-

spiele der Arie über einem Basso ostinato enthält, sondern außerdem eine ganze Reihe richtiger kleinen Kantaten. Da von Ferraris Opern bis jetzt noch nichts gefunden ist, so muß die Frage offen gelassen werden, wieweit diese seine Musiche varie etwa die Rolle erkennen lassen, die er für die Fortbildung der deklamierenden Oper zur Arien-Oper gespielt hat.

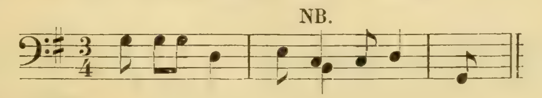
Das erste Buch (1631) bringt in einer Reihe kleiner Kantaten, die einem rezitativischen Teile von auffallend freier Haltung eine Arie nachschicken, als elfte (p. 24 ff.) eine etwas weiter ausgeführte, deren ersten Teil ein Rezitativ von 29 Zeilen Text bildet (in sechs Teilen, mit auffälliger Einschränkung der Reime; der Text ist von Ferrari selbst) und der zweite eine reizende Arie über einem Basso ostinato von acht Viertelnoten, die Klage einer liebenden Jungfrau über ihren »barbaro d'amore«; der Ostinato wird in der Mitte der Arie auch von *F*-dur nach *G*-moll verschoben, übrigens aber sehr streng durchgeführt. Ich beschränke mich darauf, durch Mitteilung des Anfangs auf das Stück aufmerksam zu machen.

Benedetti Ferrari (1631).



Der Baß wiederholt sich neunmal in *F*-dur, viermal in *G*-moll, und wieder dreimal in *F*-dur (mit freier Coda).

Noch bedeutendere Stücke enthält aber das zweite Buch (1637). Die Arie »Voglio di vita uscir« ist ein erstaunlich gut gelungenes Werk, das heute noch wirken muß und möglicherweise den Anstoß gegeben hat zu der allgemeinen Einbürgerung der Arie mit Basso ostinato. Die imponierende Freiheit, mit der über dem unentwegt durchgeführten, nur zweitaktigen Basso ostinato:



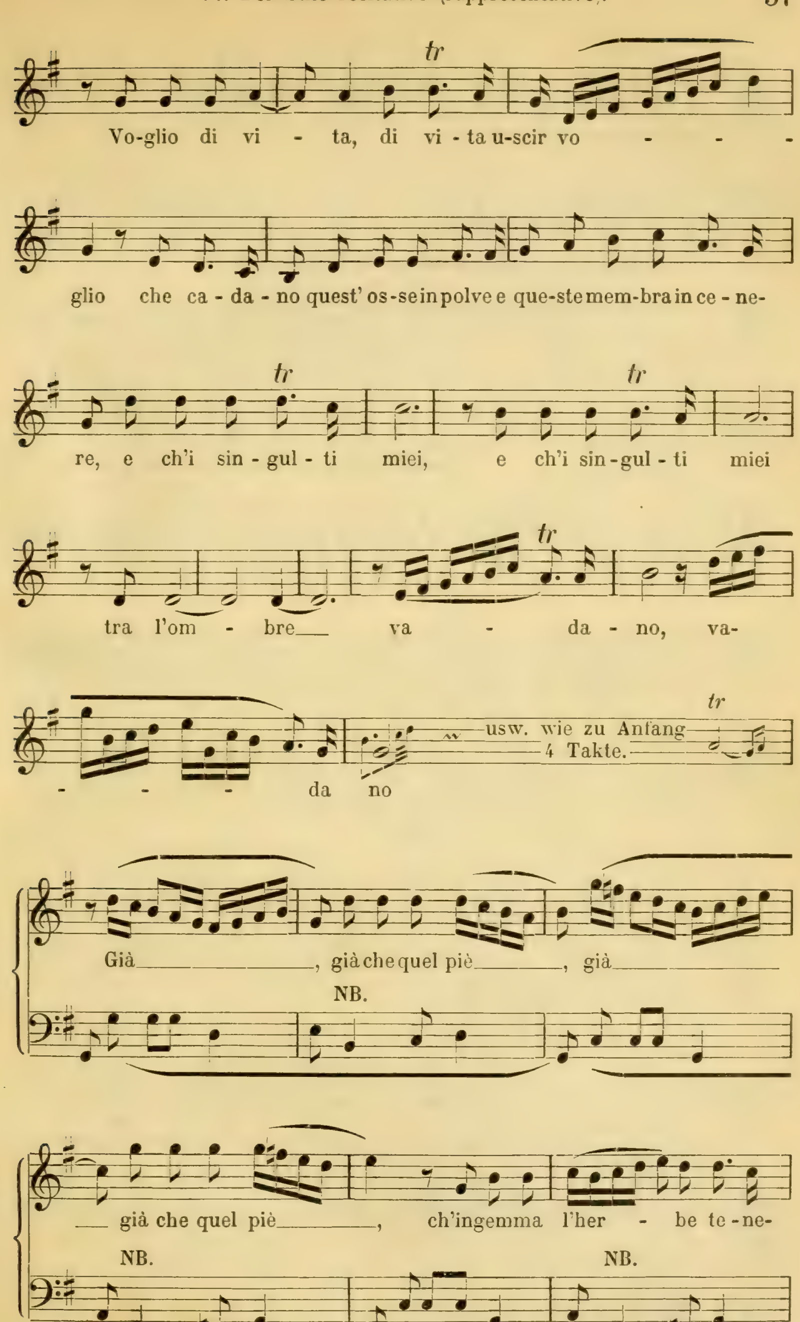
die Gesangsmelodie erfunden ist, macht das Stück zu einer Perle in der gesamten Literatur mit Basso ostinato. Aber sogar auch der Übertritt des Ostinato in andere Tonarten nimmt erheblich späteren Komponisten vorweg, was man wohl bisher als ihr Verdienst anzusehen geneigt war. Da Ferrari älter als Cavalli, Carissimi und Cesti ist, so ensteht ernstlich die Frage, ob wir in ihm nicht einen Epochen-Mann zu sehen haben, wenn auch vielleicht keinen Monteverdi oder Cavalli ebenbürtigen Dramatiker (doch muß einstweilen auch diese Frage offen bleiben), so doch einen, der der Weiterentwicklung der Oper seit der Eröffnung des ersten öffentlichen Operntheaters in Venedig (San Cassiano 1637) ihre Richtung gewiesen hat. Die Arie »Voglio di vita uscir« muß hier Platz finden in ihrer einfachen Originalgestalt, aber mit Andeutung der Füllung der Pausen der Singstimme; ich behalte mir aber vor, sie mit ausgearbeitetem Akkompagnement noch besonders herauszugeben. Um Raum zu sparen, lasse ich den Ostinato weg, wo er unverändert wiederholt wird. Merkwürdig ist das Schwanken in der Wahl der sechsten Note des Ostinato (s. oben bei NB.); das *h* statt *c* ist wohl gelegentlich einiger der Gegenmelodien dem Komponisten in die Feder gelaufen, er hat sich aber nicht definitiv für die eine oder die andere Form entschieden, sondern braucht beide als identisch.

Auch wenn man an die Todesgedanken des von der Geliebten spröde behandelten Liebhabers nicht ernstlich glaubt, muß man zugeben, daß aus dieser Komposition ein hochbegabter dramatischer Komponist zu uns spricht. Mit vollendeter Meisterschaft ist besonders auch das mit weiser Mäßigung angebrachte Passagenwerk behandelt. Man wird aber auch ohne weitere Hinweise noch gar manches andere höchst Merkwürdige, der Zeit Vorausgreifende entdecken.

Benedetto Ferrari, Arie für Tenor mit Basso ostinato.

(Poesia d'incerto autore.) (Varie musiche [1637] p. 24 ff.)





tr
Vo-glio di vi - ta, di vi - ta u-scir vo - - -
glio che ca - da - no quest' os-se in polve e que-ste mem-bra in ce - ne-
tr
tr
re, e ch'i sin - gul - ti miei, e ch'i sin-gul - ti miei
tr
tra l'om - bre___ va - da - no, va-
tr
usw. wie zu Anfang
4 Takte.
- - - da no
Già___, già che quel piè___, già___
NB.
___ già che quel piè___, ch'ingemma l'her - be te-ne-
NB.
NB.

re, sempre fug-ge da me, fug - ge da me: ne___ lo

___ trattengo, no, i lac-ci ohimè del bel fun-ciul de Ve - ne-

tr usw. wie zu Anf. 4 Takte.

re, del bel fun-ciul___ di Ve - ne - re!

NB.

Miei sen - si del se - polcro allor so-ven-go - no e dal-la vi - ta

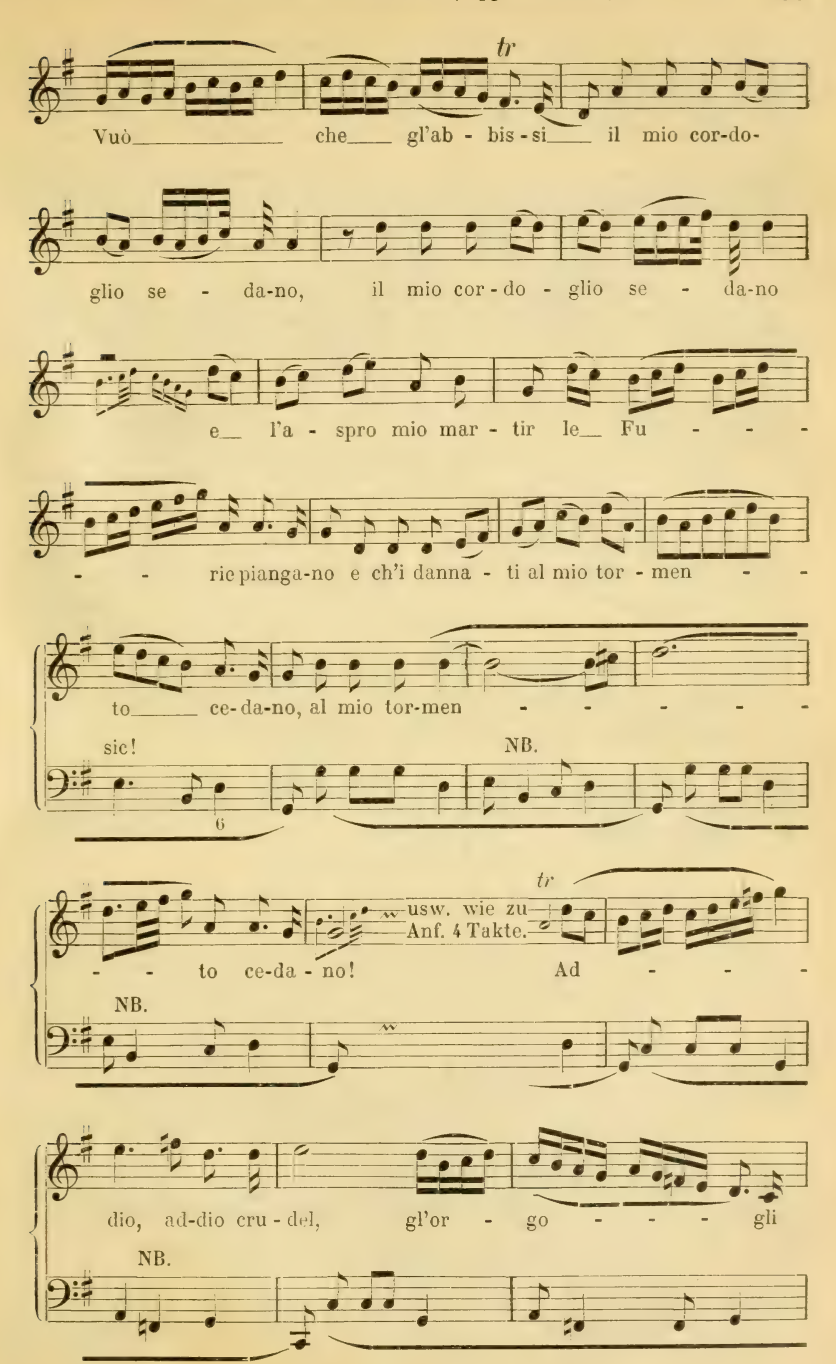
NB!!

qua-si s'acconge-da - no, poichè un sol pe-gno di mercè non ten-go-

tr

no, poichè etc.

usw.


tr
Vuò che gl'ab - bis - si il mio cor-do-
glio se - da-no, il mio cor - do - glio se - da-no
e l'a - spro mio mar - tir le Fu - - -
- - ric pianga-no e ch'i danna - ti al mio tor - men - -
to ce-da-no, al mio tor-men - - - - -
sic!
NB.
6
tr
- - to ce-da - no! Ad - - -
usw. wie zu Anf. 4 Takte.
NB.
dio, ad-dio cru - del, gl'or - go - - - gli
NB.


NB. sic! sic!
tuoi ri-manga - no, riman-ga-no a in-cru-de-lir con al-tri!
a te ri - nun - ti - o! Ne vuò più che mie
tr tr .
spe - - mi, ne vuò più che mie spe - - mi in
usw.
tr
te si fran-ga - no S'apri la tom-
ba, il mio mo - rir, il mio mo-
NB. NB.
rir, il mio mo-rir t'an-nun-tio: u-na la-cri-ma spar-
NB.

sic!

gi et al fin do-na mi di tua tar - da pie - tà, di tua tar - da pie-

NB.

tà un so - lo, un so - - lo nun - ti - o!

NB.

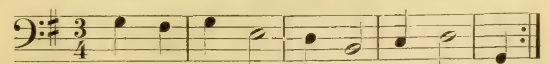
(Rezit.)

E s'a - man - - do t'of - - - - -

fe - si ho - mai per - do - na mi!

Da Ferrari in gleichem Maße Dichter wie Komponist war, wird man wohl trotz der Aufschrift »Poesia d'incerto autore« auch den Dichter in ihm vermuten dürfen, da das Ganze trotz der Neuheit der Form so ungezwungen in einem Gusse sich entwickelt. Daß dieser Gesang mit Basso ostinato den ältesten bis jetzt bekannten Beispielen mindestens ebenbürtig ist, verdient wohl hervorgehoben zu werden (Duett des Nero und der Poppea in Monteverdis Incoronazione di Poppea 1642 [vgl. Goldschmidt, »Studien« II, S. 116 f.][1]),

[1]) Vielleicht muß man sogar den obstinaten Baß Monteverdis zu dem Gesange Neros als einen Sproß des Ferrarischen ansehen, mit dem er auffallende Ähnlichkeit zeigt:

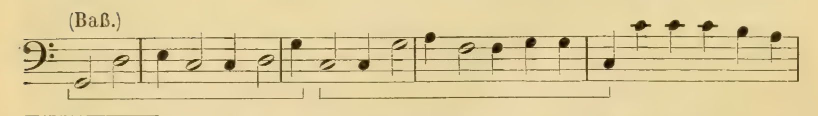


Monteverdi behandelt ihn aber sehr frei und läßt seine Konturen allmählich verfließen.

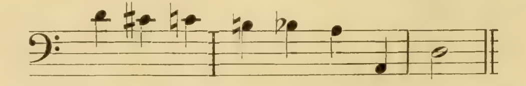
Arie der Euridice in Luigi Rossis »Orfeo« 1647 [Goldschmidt, »Studien« I, S. 299, Arie der Isabella in Melanis Tanzia 1657 [Goldschmidt, »Studien« I, S. 360 ff., aber auch Cavallis Didone [1641], die ich nicht kenne, in der aber Kretzschmar [Vierteljahrschr. VIII, S. 74] die erste Arie über einem chromatischen Ostinato aufwies, ist bereits jünger als Ferraris Musiche varie und vielleicht durch dieselben beeinflußt). Daß Ferrari nicht den tieftraurigen chromatischen Moll-Ostinato seiner Komposition zugrunde legte, der wohl auch schon vor Cavallis Dido existiert haben wird, wenn auch vielleicht nur instrumental[1]), hat vielleicht einen hochkünstlerischen Grund, nämlich den schon angedeuteten, daß es dem gequälten Liebhaber doch nicht eigentlich wirklich ums Sterben zu tun ist, sondern vielmehr um die Botschaft der Geliebten, daß sie wegen seiner verzweifelten Liebe ihm Botschaft der Erhörung sende. Der Ostinato, den er wählte, drückt darum nicht Verzweiflung, sondern nur Beharrlichkeit aus und steht sogar in Dur. Im dritten Buche der Musiche (1641) hat Ferrari noch eine sechsstrophige Arie (durchkomponiert) gebracht, die im 1.—4. und 6. Teile denselben Ostinato (auch mit denselben Freiheiten, aber ohne Wechsel der Tonart) hat; er ironisiert darin gleichsam selbst die Arie von 1637, da der Text (von Ferrari selbst) mit nüchternen Worten sagt »ad ogni via il morir per amor è una pazzia«. Diese zweite Bearbeitung steht musikalisch nicht so hoch wie die erste. Was mag aber wohl Monteverdi für eine Absicht gehabt haben, wenn die 6. Szene des 1. Aktes der Incoronazione di Poppea das Spottlied des Pagen mit einer getreuen Reproduktion dieses Ostinato ausklingen läßt zu den Worten:

»Queste del suo cervel mere inventioni
Le vende per misteri e son canzoni«

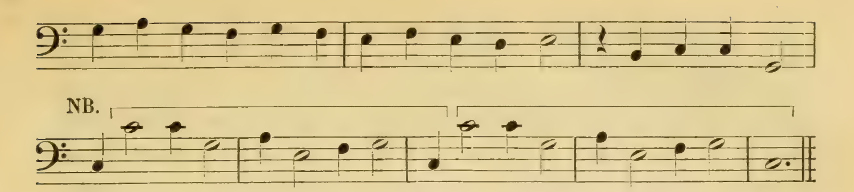
Goldschmidt, Studien II, S. 104.



[1]) Der 7. Teil des Pass'emezo concertato in Biagio Marinis op. 8 (1626), für den ausdrücklich langsamere Temponahme gefordert ist (*Larga di battuta*), ein durch und durch chromatisches Stück, fördert am Ende das später so viel bearbeitete Thema im Baß zutage:



ringt aber um dessen Gestaltung in seinem ganzen Verlauf (mehr darüber an anderer Stelle).



Auf eine instrumentale Ciacona Tarquinio Merulas vom Jahre 1637 über denselben Ostinato kommen wir weiterhin zu sprechen.

Das zweite Stück mit Basso ostinato (p. 42 ff.) bei Ferrari 1637 ist als Cantata spirituale bezeichnet (Dichtung von Ottavio Orsucci). Dasselbe besteht textlich aus drei Strophen gleicher Form, die in der schon bei Caccini und Grandi aufgewiesenen Weise verschieden komponiert sind; der Baß aber ist in allen vier Teilen derselbe, und zwar ist er ein Basso ostinato kürzester Gattung (von nur vier Noten). Allen vier Teilen ist aber ein (übereinstimmender) freier Schluß (Ritornell) angehängt (in Benedettis Voglio di vita uscir ist der Baß der rezitativischen Koda nur eine leichte Umgestaltung des Ostinato). Das vom Baß bis zum Eintritt des Ritornells immer wiederholte, ostinate Motiv:

hat, wenn auch in schnellerem Tempo, so doch entschieden mit gleichem technischen Sinne, zuletzt in Chopins *As*-dur-Polonaise seine Auferstehung gefeiert, damit sich freilich von seiner ursprünglichen Bedeutung sehr weit entfernt; denn es soll bei Ferrari die Dornenkrone des Erlösers vorstellen. Die rhythmische Struktur dieser geistlichen Kantate ist sehr kompliziert; da die Dichtung bis auf einen Binnenreim die Reime in weiten Abständen bringt (nämlich erst in der zweiten Halbstrophe auf die erste reimt):

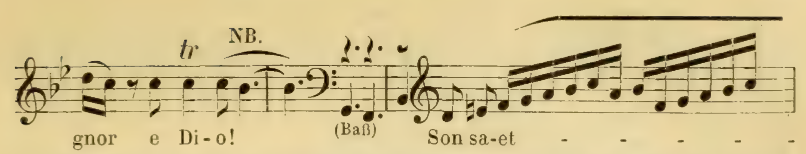
1. Halbstrophe:	Queste pungenti spine	a	
	Che ne' boschi d'abisso	(x)	
	Nodrite ed allevate	b, c	(der Reim b
	Affligono, traffigano,	d‿d	fällt in Strophe
	Oh crudeltate	c	2—4 weg)
	Il mio Signor e Dio,	e	
2. Halbstrophe:	Son saette divine	a	
	Col fuoco del cielo‿	(y)	
	‿Addolcite e temperate	b, c	
	Allettano, dilettano	d‿d	
	Oh gran pietate	c	
	Il cor divoto e pio.	e	

Die musikalische Bewältigung einer so verzwickten Strophenbildung ist gewiß schon an sich eine sehr schwere Aufgabe, vollends aber, wenn dazu die ausgesprochene Tendenz der Zeit und des jungen neuen Stils tritt, dem Wortsinne in umfassender Weise Rechnung zu tragen und sich nicht mit der dem volksmäßigen Liede geläufigen einfachen melodischen Nachbildung aufeinander bezogener Verse zu begnügen, sondern immer bewußt zu differenzieren. Endlich kommt aber dazu auch noch der den freien Flug der Phantasie stark einschränkende Obligo eines Ostinato von nur vier Noten! Die Unterdreiteilung der Zählzeiten (◊·) dispensiert von der Notwendigkeit, alle Reime auf den Taktanfang zu bringen und macht Taktwechsel entbehrlich, der auch den Charakter des Ostinato in Frage stellen würde. Der Ostinato selbst aber ist, wie mannigfache Leseversuche des Ganzen ergeben, nicht als taktfüllend gemeint, sondern als eine rhythmische Sequenz bedingende vierzählige Motivbildung im dreizähligen Takt. Das Ganze sieht also in bequem lesbarer Übertragung so aus:

Benedetto Ferrari.

1. Strophe der Cantata spirituale v. J. 1637.





NB. Hier tritt der Ostinato nach groß *B* herunter und bleibt in der tieferen Oktave.

- - - - - - te di-vi - ne

Che col fo - co del cie - - lo Ad-dol-ci-te e tem-

pra-te Al - - - let - ta-no, Di - -

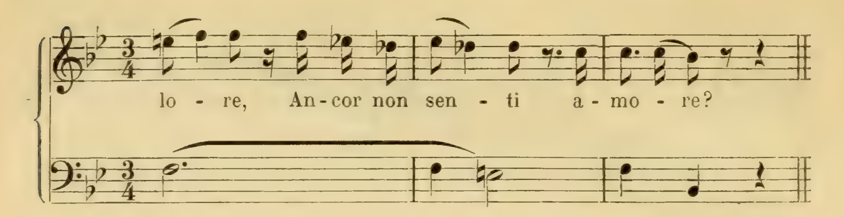
- - let - - ta - no Oh gran pie-

ta - te Il cor di - vo - to, di - vo-to e pi - o! (Baß)

Rez. (verkürzt auf 1/2)

(Ritornello) E tu a - ni-ma mi - a Non sai che sia do-

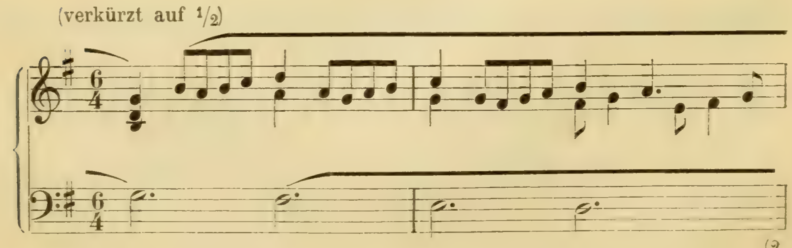
lo - re Ancor non sen - ti a - mo-re? Non sai che sia do-



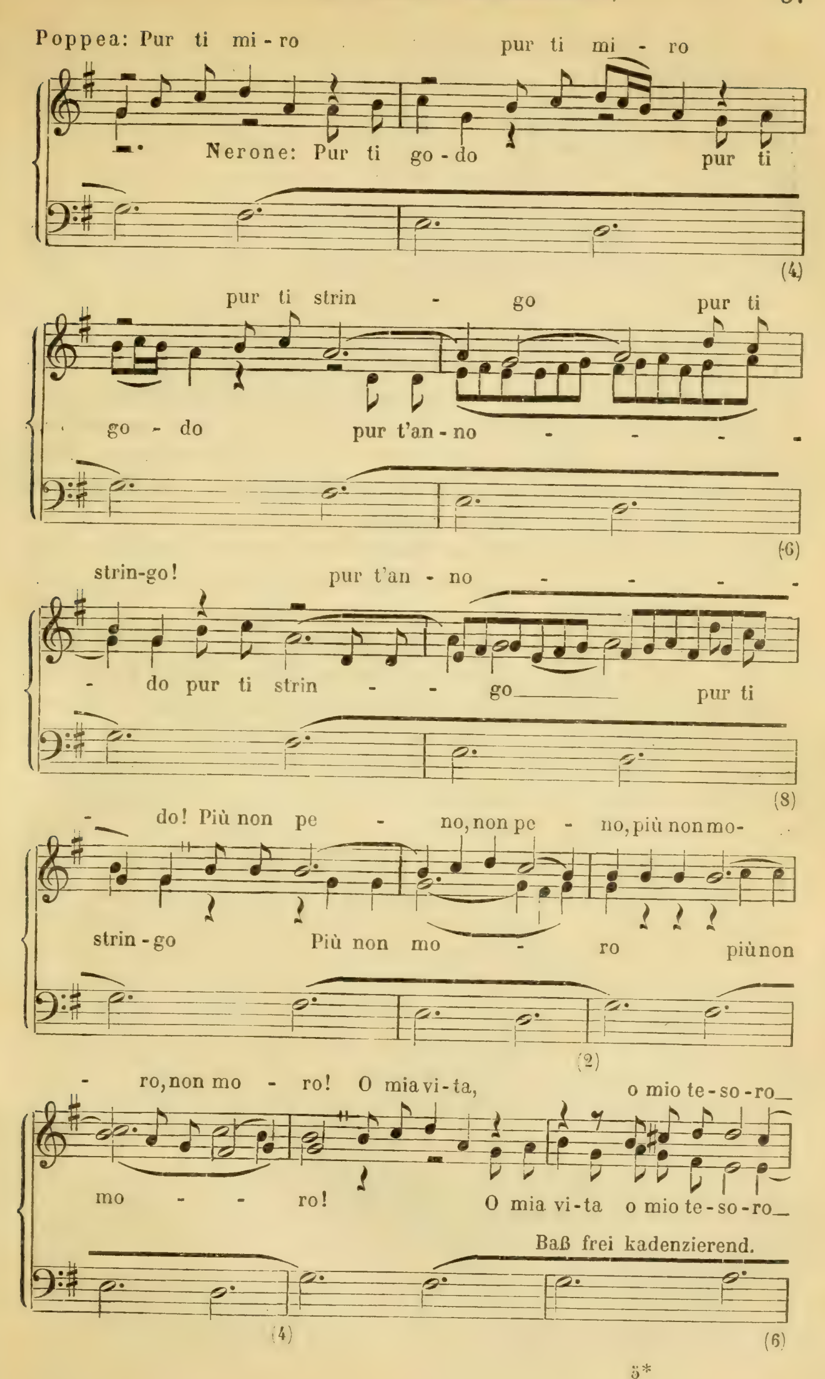
Die tonmalerischen Absichten dieser ersten Strophe sind leicht erkennbar, so gleich anfangs der Dornenstich auf pungentí spine, die Schleifer, die jedesmal bei der Interjektion Oh eintreten (auch in den übrigen Strophen), das Pfeilschwirren auf saette, das ganz ähnlich noch viel später in den Opernarien, z. B. in Steffanis Alarico, ebenso gemalt wird, der anstrebende Lauf auf cielo, die kosenden Bindungen (die kleinen Bögen sind original) auf »allettano« usw., Dinge, die natürlich in den andern Strophen nicht wiederkehren, weil das sie veranlassende Wort nicht vorkommt.

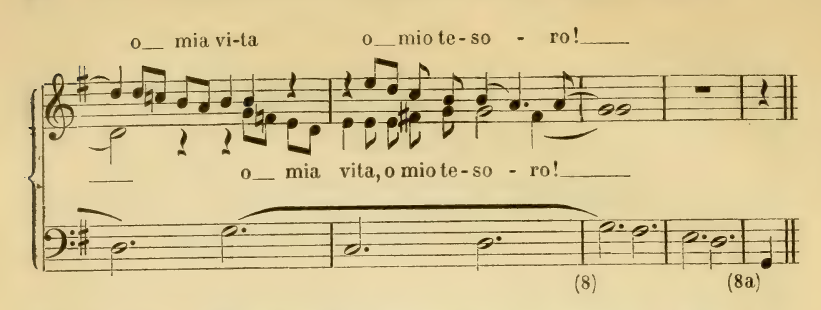
Es ist bemerkenswert, daß Ferraris Cantata spirituale über diesen Basso ostinato fünf Jahre vor der Aufführung von Monteverdis Incoronazione di Poppea (1642) gedruckt ist, deren Schlußszene, das hübsche Duett zwischen Nero und Poppea zu Anfang und Ende (das Duett hat die da capo-Form A—B—A) über diesen selben Ostinato gebaut ist, aber in *G*-dur steht. Monteverdis Aufbau ist da freilich sehr viel einfacher als der Ferraris und verläuft ganz schlicht tanzmäßig; der Ostinato beherrscht die Gesamtgestaltung in der Weise, daß jedesmal das *G* einen Ganzschluß in *G*-dur bringt. Die übertriebene Hochstellung dieses Stückes durch H. Goldschmidt (Studien II, S. 31) vermag ich nicht zu teilen. Man hat sich wohl allzusehr gewöhnt, alles, was von Monteverdi stammt, überragend zu finden. Gewiß ist die Grazie, mit welcher die beiden Stimmen sich verschlingen, in diesem Duett sehr wohltuend, aber das ist doch nach dem 16. Jahrhundert nichts Erstaunliches. Der Anfangsteil finde hier Platz zur Vergleichung mit Ferraris Behandlung:

(verkürzt auf 1/2)



(2.


Poppea: Pur ti mi - ro pur ti mi - ro
Nerone: Pur ti go - do pur ti
(4)
pur ti strin - go pur ti
go - do pur t'an - no - - - -
(6)
strin-go! pur t'an - no - - - -
- do pur ti strin - - go pur ti
(8)
- do! Più non pe - no, non pe - no, più non mo-
strin - go Più non mo - ro più non
(2)
- ro, non mo - ro! O mia vi - ta, o mio te - so - ro
mo - - ro! O mia vi - ta o mio te - so - ro
Baß frei kadenzierend.
(4)
(6)



Nur so weit führt überhaupt Monteverdi den Ostinato durch (der Teil wird am Ende ebenso wiederholt). Daß er damit Ferrari auch nicht annähernd erreicht, bedarf keines weiteren Wortes.

Mit Ferrari stehen wir an der Schwelle der Zeit, wo die rein musikalische Formgebung gegenüber den allzu minutiös ins Detail gehenden Rücksichten auf die Text-Interpretation in erhöhtem Maße auch in der Monodie wieder zur Geltung kommt. Vielleicht hat Giacomo Carissimi auf diesem Gebiete eine Umkehr gegenüber der Technik der Grandi, Ferrari und ihrer Stilgenossen angebahnt; in seinen Kompositionen sind ruhigere, den Stempel der Klassizität tragende Linien wenn auch nicht überall, so doch häufig anzutreffen, und es mag daher seinen guten Grund haben, wenn man von einem starken Einflusse Carissimis auf Cesti spricht, der nach Valentin Meders Aussage »die Kantate Carissimis in die Oper hineingetragen« hätte. Leider sind wir bisher über die Chronologie der Werke Carissimis sehr im unklaren; ein Beweis, daß ihm gegenüber Ferrari eine Priorität zugesprochen werden müßte, fehlt gänzlich. Gedruckt wurde von ihm, soweit bekannt, nichts früher als 1646[1]; doch ist er in Kirchers Masurgia (1650) bereits eine Autorität. Da er bestimmt etwa sieben Jahre jünger ist als Ferrari, so wird man aber wohl nicht für ihn in Anspruch nehmen können, daß er mit seiner weltlichen Kantate »Filli, non t'amo più«, die über denselben Ostinato geschrieben ist wie Ferraris Passions-Kantate und auch in der Gesamtanlage auffallend an diese gemahnt, Ferrari zum Muster gedient hätte[2]. Auch bei Carissimi wird der Ostinato abgelöst durch ein Ritornell ohne den obstinaten Baß, dasselbe tritt gleich als Einleitung auf und kehrt in leichter Umgestaltung (bei identi-

---

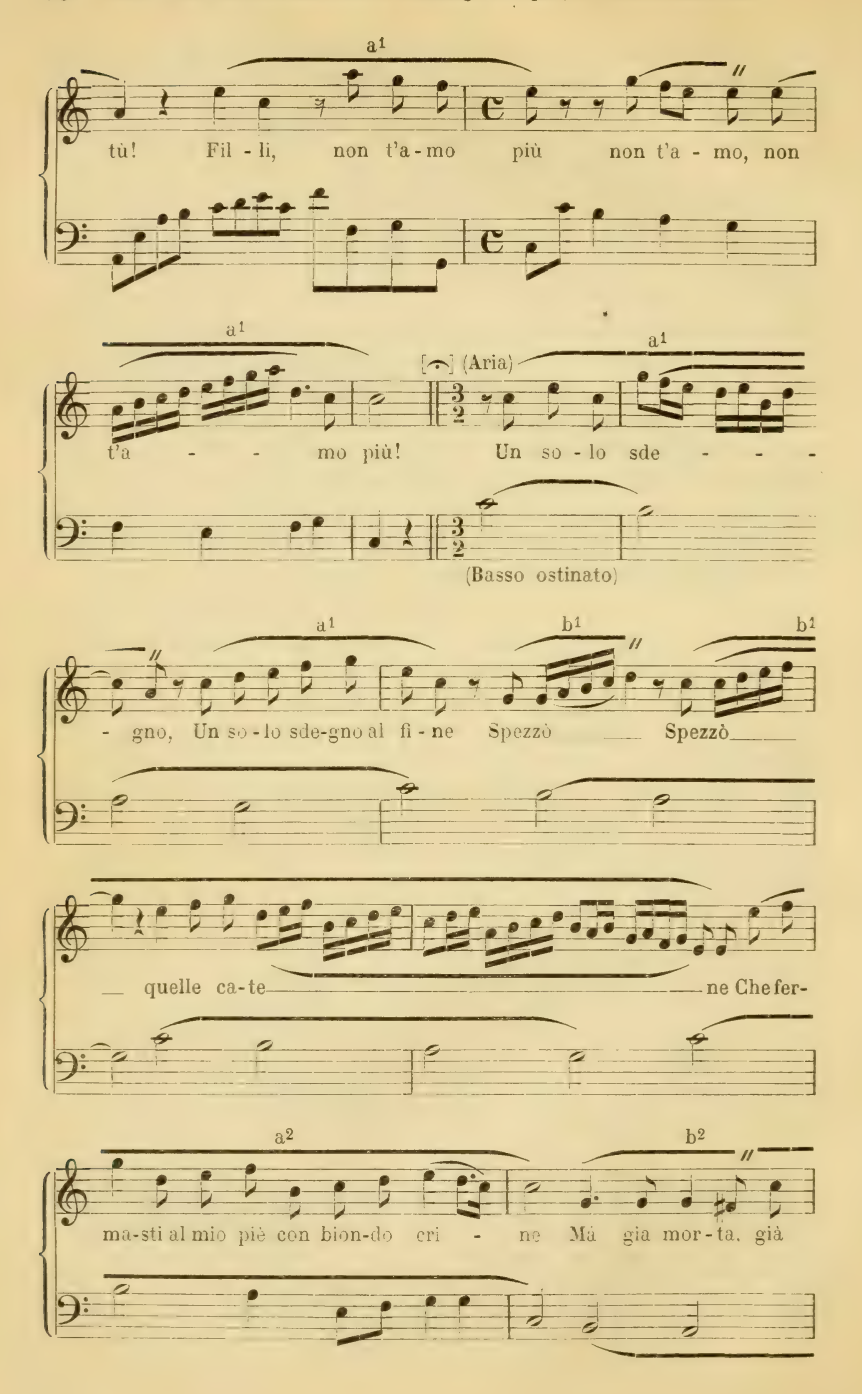
[1]) Das älteste Druckwerk, das Kompositionen Carissimis enthält, sind die Ariette di musica vom Jahre 1646 (Vogel, Bibliothek S. 515; darin zwei Arien von Carissimi); das Textbuch seiner Amorose passioni di Fileno ist 1648 gedruckt (Solerti, Origini S. 248).

[2]) Vor Ferrari hat Francesco Mannelli denselben Ostinato bearbeitet (Musiche varie 1636, Ciacona ‚La Luciata', Ostinato in *F*-dur), später auch Luigi Rossi (Orfeo 1647, Aria ‚Mio ben teco' Ostinato in *D*-moll).

schem Text) zwischen den (nur zwei) Hauptteilen mit Ostinato wieder und schließt auch das Ganze ab (Form A B A* B* A**), also mehr rondoartig und ohne die bestimmte Zerlegung in gegeneinander abgeschlossene Teile, die bei Ferrari noch deutlich die Abstammung von den ersten Kantaten-Versuchen verrät. Darin ist eine Weiterentwicklung der Form zu sehen; die sonstigen Unterschiede bedingt wohl in der Hauptsache die Weltlichkeit des Textes, der Stil steht aber dem der älteren Kantaten noch sehr nahe und zeigt noch nicht die ruhigen Linien und das klassische Profil der Arien in Carissimis Historien. Der von Carissimi in *C*-dur gebrachte Ostinato (*c' h a g*) muß aber ebenso wie bei Ferrari im Tripeltakt gelesen werden, und das Ritornell wechselt mehrmals zwischen geradem und Tripeltakt, verwertet übrigens das Ostinatomotiv in der Verkürzung auf 1/2 und 1/4. Es wird genügen, aber auch unerläßlich sein, das Ritornell und den Anfang des ersten Hauptteils hier mitzuteilen, um die frappante Verwandtschaft mit Ferraris Stück aufzudecken und zu weiteren Forschungen über das Verhältnis Carissimis zu Ferrari anzuregen:

Giacomo Carissimi, Cantata da camera.




a1
tù! Fil - li, non t'a - mo più non t'a - mo, non
a1
(Aria)
a1
t'a - - mo più! Un so - lo sde - - -
(Basso ostinato)
a1
b1
b1
- gno, Un so - lo sde-gno al fi - ne Spezzò Spezzò
quelle ca-te ne Che fer-
a2
b2
ma-sti al mio piè con bion-do cri - ne Mà gia mor - ta, già


c1
morta la spene Ch'a te fos - se gra - di - to il ser-vir mi - o Sen-
d1
d2
tii ch'in un mo - men - to Sen - tii ch'in un mo-men - to Fie-
c2
ro o - blio l'in - cen - -
- dio spen - - - - - - - to, Il
NB a3 ⟶
cor sa - na - - - to fù



Gewiß fehlt es Carissimis Kantate nicht an Zügen, die eine Weiterentwicklung des Stils besonders nach Seite größerer Geschmeidigkeit erkennen lassen, auch das Modulatorische erscheint freier, aber daß Carissimi hier auf den Schultern Ferraris steht, wird man schwerlich in Abrede stellen. Kretzschmar erwähnt in seiner Studie über die venezianische Oper (Vierteljahrsschrift VIII, S. 29) Ferrari nur kurzweg als eines der vielen Universalgenies der ausgehenden Renaissance; das wird künftig nicht mehr genügen, vielmehr fordert der Musiker Ferrari sehr ernstliche Beachtung und Nachforschungen nach dem Verbleib seiner Opernmusik. Aber selbst wenn diese resultatlos sein sollten, so wird man ihm wie Carissimi und wohl vor diesem einen starken Einfluß auf die Entwicklung des neuen Stils nach Seite der Aussöhnung mit dem befehdeten Kontrapunkte zuzuschreiben haben.

Der Versuch, dem direkten Einflusse Caccinis auf die Entwicklung der Formen der monodischen Komposition in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts nachzugehen, hat uns hier etwas weit von den ersten Anfängen weggeführt; doch wird uns die dabei gewonnene Einsicht zustatten kommen, wenn wir uns nun wieder zu der Zeit der ersten Opernversuche zurückwenden.

§ 75. Der Generalbaß.

Das äußerlich Auffallendste und sie auf den ersten Blick Kenntlichmachende der Literatur des neuen Stils (neben dem, wie immer wieder zu betonen ist, der alte Stil zunächst in ungeschwächter Blüte weiter floriert) ist die Beschränkung der Notierung auf zwei Systeme, eins für die Singstimme und eins für die instrumentale Begleitung, welche zunächst in den wirklich dem neuen Stile zugehörigen Stücken durchaus in der Gestalt einer Baßstimme mit über- oder untergeschriebenen[1]) Ziffern und Zeichen (♯, ♭) er-

[1]) Manche Autoren verteilen auch, wo zwei oder mehr Ziffern für den Akkord nötig sind, dieselben auf oben und unten, z. B. Ben. Ferrari 1641 p. 22

scheint. Für die eigentliche monodische Literatur entfällt daher gänzlich der für die polyphone Musik des 16. Jahrhunderts das Studium so sehr erschwerende Umstand, daß zu einem Werke immer eine mehr oder minder große Zahl einzeln gedruckter Stimmhefte gehören, die erst zu einer übersichtlichen Partitur zusammengetragen werden müssen und leider in sehr vielen Fällen nicht komplett erhalten sind. Die Monodien sind stets als Partitur gedruckt bzw. geschrieben, d. h. der Baß mit seiner Bezifferung steht zeilenweise direkt unter der Singstimme, und Taktstriche in mehr oder minder großen Abständen sorgen dafür, daß erkennbar ist, wie die Werte zusammengehören. Ein solcher durch die Ziffern ein mehrstimmiges (akkordisches) Akkompagnement vorstellende Baß ist also nicht eigentlich eine Einzelstimme, sondern deutet summarisch unter Markierung der Tiefengrenze an, was der Komponist sich als harmonische Ausdeutung des Sinnes der notierten Melodie vorgestellt hat. Wegen dieses allgemeinen, über die Bedeutung einer Einzelstimme hinausgehenden Sinnes erhielt ein solcher Baß von Anfang an den Namen Basso generale, »Generalbaß«. Wie schon oben (S. 7 ff.) angedeutet, kommt damit ein Entwicklungsprozeß zum Abschluß, der sich von der Durchdringung eines Ensembles mit imitierender Motivbildung abwandte, zum schlichten Satz Note gegen Note zurückkehrte und schließlich als wirklicher Generalbaß noch über diesen Grad von Einfachheit hinausging, indem er auch die Baßstimme der Teilnahme an der durch den Text bedingten Rhythmik der Gesangsstimme entband und sie auf die Bewegungen beschränkte, welche die Entwicklung der Harmonie bedingt. Man muß dabei der liegenden Bässe des Organum purum der Ars antiqua des 12. Jahrhunderts gedenken; wenn sich auch natürlich die Verhältnisse nicht ganz decken, so ist doch eine gewisse Verwandtschaft unbestreitbar. Der nächste Zweck dieser merkwürdigen Einschränkung des gebotenen Notenbildes ist ja klar: Das Interesse soll ganz auf die Gestaltung der einzigen wirklich im Detail ausgearbeiteten Stimme, der Singstimme, konzentriert werden. Der Spieler der Begleitung auf Grund des bezifferten Basses — nehmen wir zunächst dafür einen einzelnen und nicht eine Mehrheit Ausführender an — soll den Gesangspart lesen und aus den skizzenhaften Andeutungen der harmonischen Verhältnisse, die der Kom-

Die ♯ oder ♭ für die Terz werden oft ins Liniensystem eingezeichnet (z. B. von Landi 1620) und zwar von rechtswegen an der ihnen zukommenden Stelle (dicht vor der Note, eine Terz höher), geraten aber nicht selten zu weit weg und auch wohl versehentlich hinter die Note, wodurch arge Mißverständnisse entstehen können.

ponist gemeint hat, selbst sich zurechtlegen, was er außer der notierten Baßstimme zur Unterstützung der Singstimme zu greifen hat. Diese Überlassung der Details des Akkompagnements an den Geschmack und die Urteilsfähigkeit eines andern ist nun freilich etwas im hohen Grade Auffälliges und gegen die Kompositionspraxis des 16. Jahrhunderts Abstechendes. Es genügt zu seiner Erklärung durchaus nicht der Hinweis auf die gegen Ende des 16. Jahrhunderts stark in Aufnahme gekommene Unsitte der Ausschmückung (Kolorierung) der Tonsätze der Meister durch willkürliches Triller- und Passagenwerk; Absicht der Begründer des neuen Stils ist sogar ganz gewiß, diesem Unfug der improvisierten Kolorierung entgegenzutreten durch Aufnahme des Verzierungswesens in den notierten Gesangspart selbst. Caccini bemüht sich sehr, über die von ihm angebrachten Verzierungen Rechenschaft abzulegen. Die Ausführung der Begleitung aber ist zunächst als eine durchaus schlichte gemeint, und die so ergötzlich von Michael Prätorius (1618) geschilderten Improvisationen der einzelnen Instrumentisten, die »wie ein Haufen Spatzen durcheinander zwitschern«, entsprechen ganz und gar nicht den Zwecken und Zielen der Florentiner Monodisten.

Zunächst ist als Ausführender des Generalbasses durchaus ein einzelner Spieler eines der Mehrstimmigkeit fähigen, d. h. über mehrere Tongebungen gleichzeitig verfügenden Instruments (Laute, Chitarrone, Theorbe, Klavier, Orgel oder auch eins der saitenreichen Streichinstrumente der Familie der Lyren [Archiviola da lira]) gedacht, wenigstens für die durch die Bezifferung angedeutete Füllung: das eigentliche Fundament, der effektiv notierte Baß, konnte ohne Gefahr für das Ganze auch noch von anderen Instrumenten, z. B. dem Violone, gespielt werden. Caccini nennt in der Vorrede der Nuove musiche den Antonio Naldi (detto il Bardella) als Meister in der Ausführung des akkordischen Akkompagnements auf dem Chitarrone, es scheint sogar, daß er denselben als den Erfinder dieser Art des Akkompagnements hinstellt (»veramente ne è stato l'inventore«); wenn das nicht nur ein Kompliment für den trefflichen Akkompagnisten sein soll, so würde man doch in Naldi nur denjenigen sehen können, der für die eigentliche Monodie die Ausführung des Akkompagnements auf einem lautenartigen Instrument zuerst praktisch realisiert hat (er wirkte 1588 mit bei der Aufführung der Intermedien von Malvezzi usw. in Florenz). Den Generalbaß hat er aber nicht erfunden.

Die Entstehung der Generalbaßbezifferung liegt im Dunkel; wahrscheinlich ist dieselbe in der Praxis der italienischen Organisten beim Einstudieren und Begleiten vielstimmiger Tonsätze im Laufe des 16. Jahrhunderts allmählich entstanden. Darauf läßt die Be-

merkung Agazzaris schließen (1609), daß der Generalbaß der Bequemlichkeit der Organisten diene und sie von der schweren Aufgabe befreie, von einer vollständigen Intavolatura abzuspielen und eine große Zahl Stimmen auf einmal zu übersehen. Dazu stimmt auch bestens, daß Adriano Banchieri 1595 seinen doppelchörigen Concerti ecclesiastici eine Generalbaßstimme beigab, die leider nicht erhalten, sondern nur durch den Titel verbürgt ist (»aggiuntovi nel primo coro la spartitura per sonare nel organo comodissima«). Jedenfalls war die Praxis, mit Ziffern den harmonischen Inhalt einer vollstimmigen Komposition abgekürzt anzudeuten, schon in Gebrauch (wenn auch nicht in gedruckten Werken), ehe die neue Monodie aufkam, und die Monodisten griffen nur zu diesem bequemen Mittel, ihre Ideen radikal durchzuführen. Zwar nennt Agazzari unter den Gründen für die Anwendung des Generalbasses an erster Stelle die Monodie: »per lo stile moderno di cantar recitativo e comporre in questo stile ultimamente trovato«, mit dem Hinweise, daß es für dieselben keiner Spartierung bedürfe und ein einfacher Baß genüge (»non e necessario far spartitura o intavolatura, ma basta un basso«); aber er sagt durchaus nicht, daß der Generalbaß für die Monodie erfunden worden sei, hebt sogar ausdrücklich hervor, daß die Generalbaßstimmen den Organisten der Notwendigkeit überheben, sich eine große Bibliothek wie ein Rechtsgelehrter zu halten (»per la quantità e varietà d'opere che si cantano fra l'anno in una sola chiesa di Roma dove si fra professione di consertare, bisognerebbe l'organista maggior libreria d'un legale«). Für die Erfindung des Generalbasses außerhalb der Monodie spricht auch das frühe Auftreten und das Weiterbestehen einer besonderen Art des Generalbasses, welche von dem pausenlos eine selbständige Stimme vorstellenden Basse der Monodien streng unterschieden werden muß, nämlich des von Adr. Banchieri so genannten Basso seguente (»Ecclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria francese per sonare et cantare et sopra un B a s s o s e g u e n t e concertare entro l'organo«, op. 16, 1607), der fortlaufend die jeweilig tiefste Stimme im Baßpart verzeichnet, also z. B. wo der Sopran allein singt, dessen Töne und zwar dann ohne jede Ziffer. Ein solcher Basso seguente enthält keinen einzigen selbständigen Ton, und auch die Bezifferung deutet durchweg nur an, w a s d i e a n d e r n S t i m m e n g e b e n und nicht etwa, was der Organist greifen soll. Der Basso seguente hat mit dem neuen Stile gar nichts zu schaffen und ist wohl die Gestalt, in welcher der Generalbaß zuerst aufgekommen ist. Dagegen ist der Baß der Monodien als einzige überhaupt notierte Stimme der Begleitung natürlich etwas durchaus Selbständiges. Auch Viadanas Kirchenkonzerte, deren stimmenärmere Nummern

ja immerhin dem neuen Stile zugerechnet werden müssen, haben einen solchen textlosen Instrumentalbaß mit Bezifferung und bezeichnen denselben, wohl im Gegensatz zu dem Basso seguente, als Basso continuo, was nicht gerade einen pausenlosen Baß bedeutet, aber doch einen lückenlosen Baß, d. h. eine Baßstimme, die fortgesetzt fundamentiert, auch wo kein Singbaß beschäftigt ist. Der Unterschied des Basso seguente und Basso continuo ist später wichtig für Sätze im fugierten Stile, die meist einen Basso seguente haben aber oft auch und noch lange (vgl. Bachs 3 st. Inventionen) einen Basso continuo, was eigentlich einen Stilwiderspruch bedeutet.

Die Bezifferung des Basses nimmt sehr früh die Form an, die sie dauernd bewahrt hat; nur sind anfänglich Zahlen gebräuchlich, welche gegenüber den später üblichen um eine Oktave erweiterte Intervalle anzeigen, besonders:

10 statt 3
11 » 4
13 » 6
14 » 7

so wenigstens bei Caccini und Peri, während Cavalieri schon die kleinen Zahlen vorzieht. Die großen Zahlen entsprechen zwar mehr den tatsächlichen Abständen, in denen die geforderten Töne gegriffen werden, sind aber viel unbequemer vorzustellen und verschwinden daher bald ganz zugunsten der kleinen (mit Ausnahme der 9, die sich dauernd hält, solcher innerhalb der Oktave). Von Anfang an beziehen sich einzelne übergeschriebene ♯ und ♭ stets auf die Terz (Dezime); damit ist aber bereits der Grund gelegt für die an diese Bezifferung anlehnende Harmonielehre, wie sie für die nächsten Jahrhunderte sich herausbildete. Denn als selbstverständliche Töne gelten im Generalbaß von Anfang an als verlangt, wo jede Ziffer fehlt: die leitereigene Terz und Quinte; damit ist der Begriff des Dreiklangs in den Vordergrund gestellt, freilich mit Verwischung des Unterschiedes zwischen Dur und Moll, den schon Zarlino 1558 als die Quintessenz alles harmonischen Wesens definiert hatte. Aber der Generalbaß war nicht ein theoretisches, sondern ein praktisches Ding und direkt berechnet auf die Umsetzung in Griffe am Instrument. Das erklärt hinlänglich alle Mängel des Bezifferungssystems und macht begreiflich, weshalb dieses System unerschüttert blieb, solange das Generalbaßspielen in der Praxis eine Rolle spielte.

Daß der Generalbaß zunächst durchaus nur für einen Spieler gedacht ist, hat man als feststehend zu betrachten; wenn wir nun

aber trotzdem wissen, daß schon in den ersten Zeiten der florentiner Reform das Akkompagnement bei größeren Aufführungen einem förmlichen Orchester übertragen wurde, so darf das nicht zu der Annahme verleiten, daß auch dieses Orchester nur die bezifferte Stimme vor sich hatte, vielmehr ist für solche Fälle eine Ausarbeitung der Begleitung mit Verteilung der Rollen vorauszusetzen. Ein gleichzeitiges Improvisieren mehrerer ist ausgeschlossen, da schon, wo die Mittelstimmen Quinte und Terz zu bringen haben, vorher festgesetzt werden muß, welche von ihnen den einen und welche den andern Ton bringen soll. Nur da bedarf es keiner solchen Verabredung, wo ein Spieler nur das Fundament zu geben hat und ein anderer die harmonische Füllung besorgt.

Eine wichtige weitere Frage ist nun die, ob von Anfang an dem Akkompagnement eine Beteiligung an der thematischen Gestaltung zugedacht gewesen ist, oder ob dasselbe nur die Harmonien zu markieren hatte. Für die reine Monodie ist aus den im vorigen Paragraphen entwickelten Gründen bestimmt das letztere anzunehmen; es wäre widersinnig, den Kontrapunkt aus der Notierung zu verbannen und seine nachträgliche Einfügung durch einen improvisierenden Spieler zu fordern. Davon kann im Ernst nicht die Rede sein. Die Frage ist nur, wie lange dieses radikale Stemmen wider den Kontrapunkt gedauert hat, und weiter bleibt in jedem Einzelfalle erst zu untersuchen, ob man ein der reinen Monodie angehöriges Stück vor sich hat oder nicht. Aus Agazzaris Bemerkung, daß, wer gut akkompagnieren will, den Kontrapunkt verstehen muß, und daß es nicht Aufgabe des Akkompagnisten sei, die Partien der Stimmen abzuspielen, wie sie da stehen, allgemein schließen zu wollen, daß der Akkompagnist motivische Arbeit zu entfalten und zu den vom Komponisten gegebenen weitere ebenbürtige Stimmen hinzuzuerfinden habe, ist für die erste Zeit der Monodie falsch. Das Sichverstehen auf den Kontrapunkt will aber wahrscheinlich überhaupt nichts weiter bedeuten, als daß der Akkompagnist grobe Satzfehler zu vermeiden hat, daß er nicht durch ohrenbeleidigende Quinten- und Oktavenparallelen die Komposition entstellen darf; beruft sich doch auch Caccini darauf, daß er gewisse offenkundige Fehler (certi errori notabili) nach den Vorschriften des Kontrapunkts vermieden habe, d. h. er ist nicht ein Verächter, aber ein Feind des Kontrapunkts, er erkennt seine Gesetze an, bekämpft aber seine Selbstherrlichkeit. Aber schon bei Viadana liegen die Verhältnisse ganz anders. Seine Kirchenkonzerte gehören eigentlich gar nicht dem neuen Stile an, und seine Absichten berühren sich mit denen Caccinis und der Florentiner Camarata nur darin, daß er gleichfalls dem eingerissenen

Gebrauche entgegentritt, polyphone Tonsätze verstümmelt vorzutragen, indem nur eine oder ein paar Stimmen aus den Gesängen herausgerissen werden und die andern instrumental ergänzt, sei es getreu oder im Arrangement. Wie Caccini, will auch er, aber auf dem Gebiete der Kirchenmusik, eine Literatur begründen, die sogleich für ein derartiges kleines Ensemble angelegt ist, und bietet daher Stücke für eine, zwei, drei und vier Singstimmen mit Basso continuo. Sein Baß ist aber eine wirkliche Stimme, die keinerlei Tendenz zu langen Haltetönen zeigt, vielmehr sogar manchmal mehr Bewegung entfaltet als die Gesangsstimme. Es versteht sich daher ganz von selbst, daß die Ausführung des Akkompagnements in keiner Weise zu der für die reinen Monodien im Prinzip erstrebten Askese verpflichtet ist; vielmehr lädt die Selbständigkeit der notierten Baßstimme, die auch imitatorische Beziehungen zu der Singstimme zeigt, direkt zu kontrapunktischer Behandlung auch der weiteren Zusatzstimmen ein; Stellen, wo der Baß streng den Rhythmus der Singstimme annimmt, werden dagegen Anspruch auf den Satz Note gegen Note machen. H. Leichtentritt hat der Neubearbeitung des 4. Bandes von Ambros' Musikgeschichte zwei vollständige Stücke Viadanas mit ausgearbeitetem Continuo eingefügt; seine Bearbeitung läßt eine der hier angedeuteten ähnliche Auffassung erkennen, doch bleiben beide Stücke ziemlich unerquicklich, da Viadana mit den gereimten Versen nicht eben glücklich zurechtgekommen ist. Man lernt Caccinis Nuove musiche mit ihrem feinem Eingehen auf die Struktur der Strophen hochschätzen, wenn man sieht, wie prinziplos Viadana sich mit den allerdings ihrer metrischen Natur nach nicht ganz klaren lateinischen Versen herumschlägt. Viadana notiert mit C ohne Wechsel; Leichtentritt hat versucht, die wirklichen Taktverhältnisse herauszuschälen, was ihm aber wohl nicht ganz gelungen ist. Aber auch die folgende, nach den Reimen geordnete Umschreibung eines Teiles des zweiten Stückes ist nicht gerade geeignet, für Viadanas Faktur besonders zu erwärmen. Immerhin wird man so etwas wie einen nur durch starke Ausdrucksdehnungen und Zäsuren gestörten symmetrischen Aufbau durchfühlen, also in der Tat doch etwas, worin sich Viadana mit Caccini berührt. Durch die über der Notierung mit kleinen Noten angedeuteten Abänderungen der Werte würde das ganze Bruchstück glatt im $^3/_4$-Takt verlaufen, und vielleicht ist man berechtigt, durch eine solche Messung eine durch die Dehnungen verborgene Regelmäßigkeit des Rhythmus zu enthüllen. Auf alle Fälle lehrt aber auch dieses Beispiel wieder, daß die C-Taktvorzeichnung nicht den Sinn hat, den wir ihr heute beizulegen gewohnt sind, sondern nur die Mensur bestimmt und perfekte Wertgeltungen ausschließt.

Lud. Viadana, Salve Trinitatis sacrarium (1602).





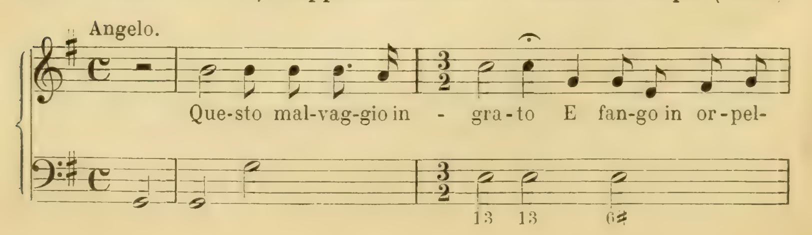
ta - te ma - xi - ma-que cha - ri - ta - te ___ An - te

par - tum con - se - cra - ta Et in par - tu im-ma - cu-

la - ta Post par-tum-que in - vi - o - la - ta

Noch viel steifer nimmt sich aber die Musik von Cavalieris allegorischem Musikdrama (Rappresentazione) »Anima e corpo« (1600) aus. Cavalieri, dem Peri in der Vorrede seiner Euridice die Priorität der Anwendung des neuen Stils zuspricht, ist arm in der Erfindung; die an sich als Mittel der Formgebung schätzenswerte Wiederholung gleichgebauter Motive erscheint bei ihm als trostloses Festgebanntsein auf der Stelle, so in dem von Goldschmidt, Studien I, S. 154 mitgeteilten Stück, das ich nach den Reimen etwas strenger taktmäßig ordne:

Em. de Cavalieri, Rappresentazione di Anima e Corpo (1600).





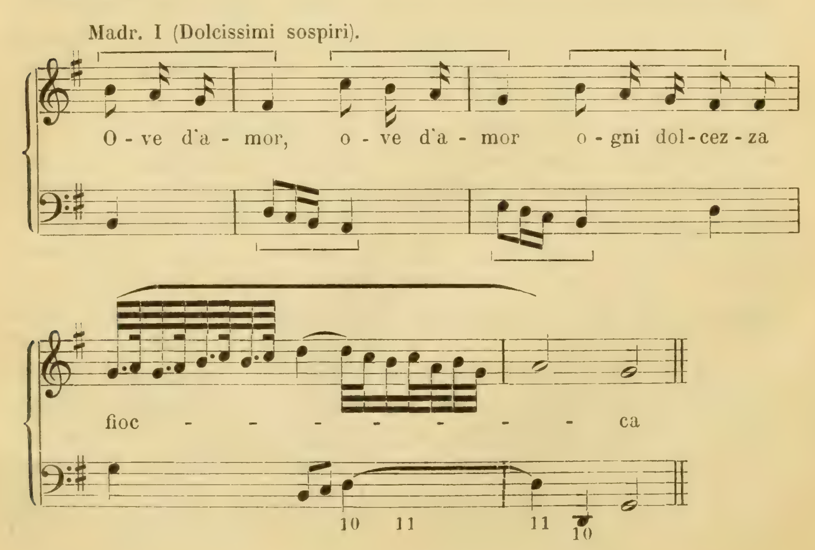
Da haben wir vor allem auch wieder die mit Zentnerschwere sich an die Textzeilen hängenden breiten Reimschlüsse, das eigentliche Kreuz des neuen Stils. Von einer Entfaltung kontrapunktischer Arbeit kann natürlich für das Akkompagnement hier wieder keine Rede sein. Der starre Baß zeigt deutlich, daß die Begleitung nur die Harmonien zu markieren hat, in deren Sinne die Gesangsphrasen zu verstehen sind.

Jedermann wird auffallen, daß die Erstlinge des neuen Stils so gut wie ganz pausenlos sind. Selbst mehrteilige Stücke, wie die durchkomponierten Madrigale und Arien der Nuove musiche, kennen nur kurze Pausen, denen keine weitere Bedeutung zukommt als die Möglichkeit für den Sänger, Atem zu nehmen; selbst Pausen vom Werte einer Minima finden sich nur selten einmal, wo die Scheide von Hauptteilen der Strophe liegt. Dieses Fehlen längerer Pausen bedeutet nicht mehr und nicht weniger als das vollständige Ausschließen von irgendwelchen selbständigen Zwischenspielen der begleitenden Instrumente. Die beiden Pausen des obigen Beispiels (zu Anfang und vor »Spoglia«) gestatten nur, die Harmonie für den folgenden Einsatz der Singstimme vorauszugeben; man findet sie ganz ähnlich auch bei Caccini häufig. Irgendwelches Ablösen der Singstimme durch

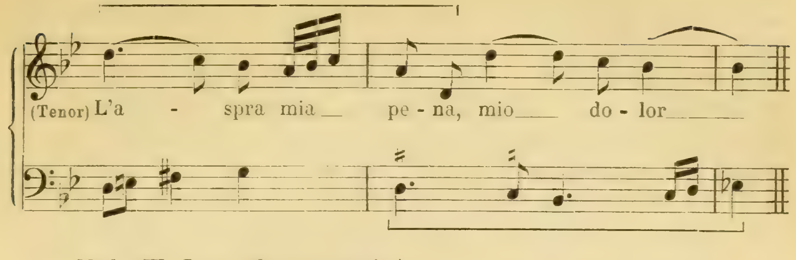
motivisches Hervortreten der Begleitung ist also in den ersten Monodien durchaus nicht beabsichtigt, vielmehr geradezu ausgeschlossen. In den »Arien« der Nuove musiche regt sich allerdings manchmal der Baß in einer Weise, die dem strengen Prinzip der Neuerung widerspricht; im zweiten Teile der ersten Arie findet sich sogar eine regelrechte Vor-Imitation des folgenden Gesangsmotivs durch die Baßstimme (zugleich die Nachahmung des vorausgehenden):



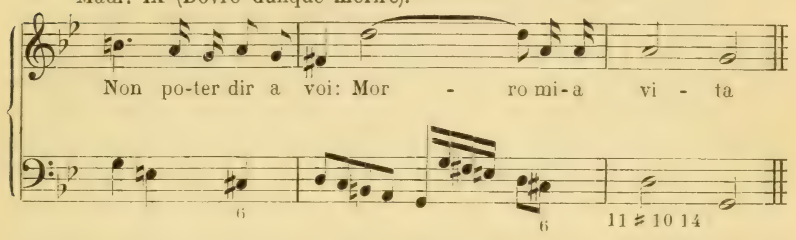
also doch ein kleiner Rückfall in den kontrapunktischen Stil. Derselbe legt immerhin die Frage nahe, ob nicht in solchen Stücken, wo der Baß seine Starrheit aufgibt, doch auch die übrige Begleitung etwas flüssiger beabsichtigt ist. Zum mindesten spricht aus solchen melodischen Stellen des Basses stillschweigend das Bekenntnis des Musikers, daß es ihm schwer wird, dem Kontrapunkt ganz zu entsagen. Auch in den Madrigalen Caccinis finden sich solche Stellen, z. B.:



Madr. II (Amor, io parto).



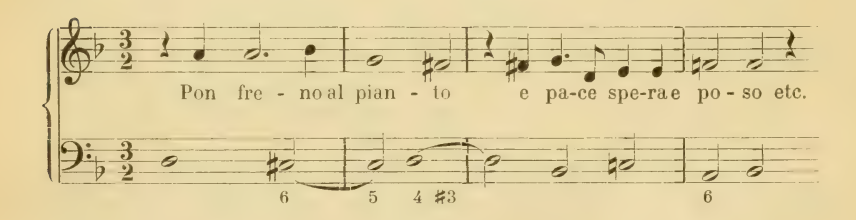
Madr. IX (Dovro dunque morire).



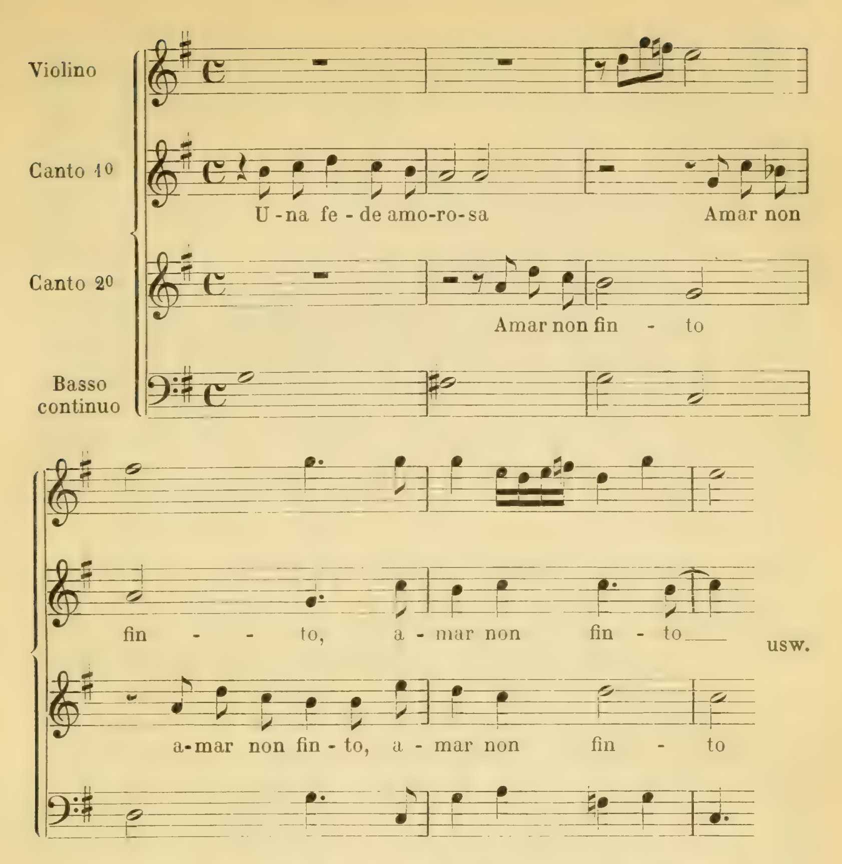
Leichtentritt hat jedenfalls nicht scharf genug gesehen, wenn er erst in Pietro Benedettis Musiche (1613) »die ersten Spuren von thematischem Zusammenhang zwischen Continuo und Melodie« findet, (a. a. O., S. 798). Gleichviel aber, ob gewollt oder nicht, solche Ansätze zur Imitation bedeuten für die Nachfolger Caccinis den Keim zur Entwicklung der kontrapunktisch begleiteten Arie, und wir haben ja bereits im vorigen Paragraphen vorausgreifend gezeigt, wie schnell die ernste kontrapunktische Arbeit wieder Eingang in die Werke der Monodisten fand.

Neben der eigentlichen monodischen Literatur und der nur vom Generalbaß Gebrauch machenden Literatur mit reduzierter Stimmenzahl entsteht aber früh auch eine Mischliteratur, die Elemente des neuen und des alten Stils in freier, sich von theoretischer Prinzipienreiterei fernhaltender Weise verbindet, d. h. in keiner Weise dem Kontrapunkt und der Mehrstimmigkeit entsagt, aber nach Befund auch von dem wirklichen Rezitativ, der reinen Monodie, Gebrauch macht. Hervorragende Vertreter dieses Mischstiles sind Paolo Quagliati mit seiner Sfera armoniosa (1623) und Francesco Turini in den Madrigali a cinque cioè 3 voci e 2 violini (1629). Turinis Meisterstück, das Madrigal »Mentre vaga Angioletta« (Gedicht von G. B. Guarini), habe ich vollständig herausgegeben (Langensalza, Beyer und Söhne); die Art, wie dasselbe das Entzücken über die Gesangskünste der schönen Angioletta zunächst mit einem vorbereitend erzählenden ersten Rezitativ des Tenors, weiterhin aber mit direkt tonmalerisch schildernden Sing-

stimmen (Sopran [Angioletta?] und Baß [der Dichter?]) und obendrein noch mit zwei Soloviolinen zum Ausdruck bringt, schlägt freilich die in Theoremen befangenen ersten Versuche der Monodie glänzend aus dem Felde; auch am Schluß tritt wieder der Tenor solistisch heraus, aber mehr tanzliedartig arienhaft als ernstlich rezitativisch, und mit echt künstlerischer Selbstverständlichkeit über die Mittel der Darstellung verfügend. Es ist verkehrt, sich darüber den Kopf zu zerbrechen, wie die Einführung mehrerer Singstimmen für das durchweg erzählende und schildernde Stück zu motivieren ist, da die Wirkung die Berechtigung schlagend erweist. Aber diese Mehrstimmigkeit steht ganz und gar auf dem Boden der alten Kunst, gehört dem kunstvoll imitierenden kontrapunktischen Stile an. Es ist das allerdings ein ausnahmsweise glücklicher Wurf in so früher Zeit, gegen den z. B. das Madrigal »Vien la mia donna« ganz erheblich zurücksteht. In diesem macht eine 8taktige Einleitung (thematisch identisch mit dem folgenden Einsatz der drei Singstimmen) den Anfang (2 Violinen und Continuo), und erst nach abermaliger Unterbrechung durch ein Instrumentaltrio erscheint ein ausdrucksvoller Sologesang arioser Haltung (die Harmonieführung — ein Stück fallender Quintenzirkel: *A* — *D* — *G* — *C* — *F* — *B*, erinnert an Monteverdi):



Natürlich ist in Stücken solcher Art, in denen obligate Soloinstrumente eingreifen, die Pausenlosigkeit der Gesänge überwunden, und wechseln beliebig rein instrumentale Phrasen mit begleitenden Gesangsphrasen. Das Duett »O come dolce amore« aus Quagliatis Sfera armoniosa (1623), das ich vollständig meiner Sammlung »Musikgeschichte in Beispielen« (Leipzig, E. A. Seemann) eingefügt habe, ist vielleicht das erste Beispiel eines wirklichen Kammerduetts mit obligater Solovioline, mit allen an einem solchen später zu konstatierenden Eigenschaften, da die beiden Singstimmen bald in Parallelführung (Note gegen Note), bald kunstvoll imitierend und noch obendrein in Verschlingungen mit der Solovioline auftreten, wie hier:

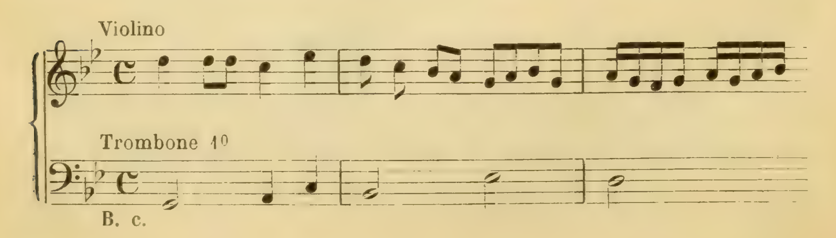


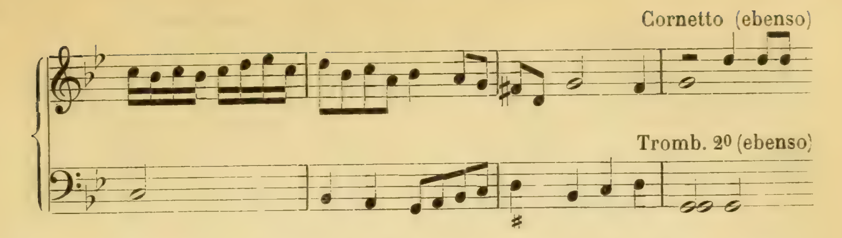
Inzwischen hat sich aber der Übertritt des neuen Stils auf instrumentales Gebiet vollzogen, den solche Stücke bereits voraussetzen. Wir werden uns deshalb zunächst zu orientieren haben, inwieweit eine Übertragung der Prinzipien eines Stils, dessen Endziel die radikale Herrschaft des Wortes und der poetischen Formgebung über die musikalische ist, auf rein instrumentales Gebiet überhaupt geschehen kann, und in welcher Weise dieselbe versucht wurde.

§ 76. **Die instrumentale Monodie.**

Die früher verbreitete Ansicht, daß erst das 17. Jahrhundert die Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik gebracht habe, hat sich längst als durchaus irrig erwiesen. Die Literatur der Ricercari, Canzoni da sonar und Toccate hat bereits im 16. Jahrhundert sich sehr ansehnlich entwickelt, ja sogar das 15. Jahr-

hundert hat respektable Anfänge der Instrumentalkomposition aufzuweisen, und schließlich repräsentiert ja die Literatur des begleiteten Kunstliedes im 14.—15. Jahrhundert bereits eine sehr fortgeschrittene Technik der Behandlung der Instrumente, der gegenüber die Behandlung der Singstimme einfach erscheint. Mit dem Stande der vollstimmigen Instrumentalmusik um 1600 werden wir uns weiterhin näher zu beschäftigen haben. Es steht aber fest, daß auch die Instrumentalmusik zur Zeit der Nuove musiche eine Wandlung erfahren hat, daß wenigstens neben der weiter gepflegten vollstimmigen Instrumentalmusik der Ricercari, Kanzonen, Tokkaten und Tanzstücke eine durch die Florentiner Monodie beeinflußte Literatur entstand, welche in ganz ähnlicher Weise die Zahl der ausgearbeiteten Stimmen reduzierte und den Schwerpunkt des Ausdrucksgehalts in eine einzelne Melodiestimme zu legen suchte, der nur ein bezifferter Baß als Andeutung des Akkompagnements gesellt wurde. Über die Anfänge der instrumentalen Monodie sind wir allerdings zurzeit noch ziemlich unvollständig orientiert, wenigstens fehlt es für die ersten beiden Jahrzehnte ganz an Stücken, die wirklich nur für ein Melodieinstrument geschrieben sind, während in Menge Kompositionen für zwei alternierende und gelegentlich zur Parallelführung zusammentretende aber auch imitierende Canti vorliegen. Das älteste derartige Stück ist Viadanas Canzon francese a risposta a 4 (Violino, Cornetto, 2 Tromboni und Basso continuo) im Anhang der Concerti ecclesiastici (1602). Die beiden Tromboni sind durchaus nur die zu den beiden Canti zugehörigen Bässe und zerlegen den Continuo, dessen Noten sie getreulich mitblasen, in die zur Violine und die zum Kornett gehörigen Fundamentaltöne. Der Dialog der beiden Melodieinstrumente stellt zunächst nur Wiederholungen ziemlich langer Melodiephrasen vor, erst gegen die Mitte des Stückes rücken dieselben näher zusammen, und nur ganz am Ende schieben sie sich zu teilweise gleichzeitigem Vortrage zusammen. Der Charakter der Melodie ist ganz kanzonenartig und sieht Takt 3—4 recht kontrapunktisch aus, so daß man dazu den imitierenden Einsatz einer zweiten thematischen Stimme vermißt:





Natürlich ist die starke Figuration im 3. Takt der vokalen Ornamentik der Zeit entlehnt; da kein Text einen Scheinvorwand für ihre Anbringung gibt, wirkt sie aber bei weitem nicht so gut wie Ähnliches bei Caccini. Weit weniger trocken nimmt sich eine ähnlich angelegte Sonata in dialogo in Salomone Rossis 3. Buch der Varie sonate aus (1613; nur erhalten in 2. Aufl. von 1623, aber mit am 20. Januar 1613 gezeichneter Dedikation; das 1. Buch ist 1607 erschienen):


Salomone Rossi, 1613.

Violino 1⁰

B. c.

(2) (4)

(4a) (6)

tr

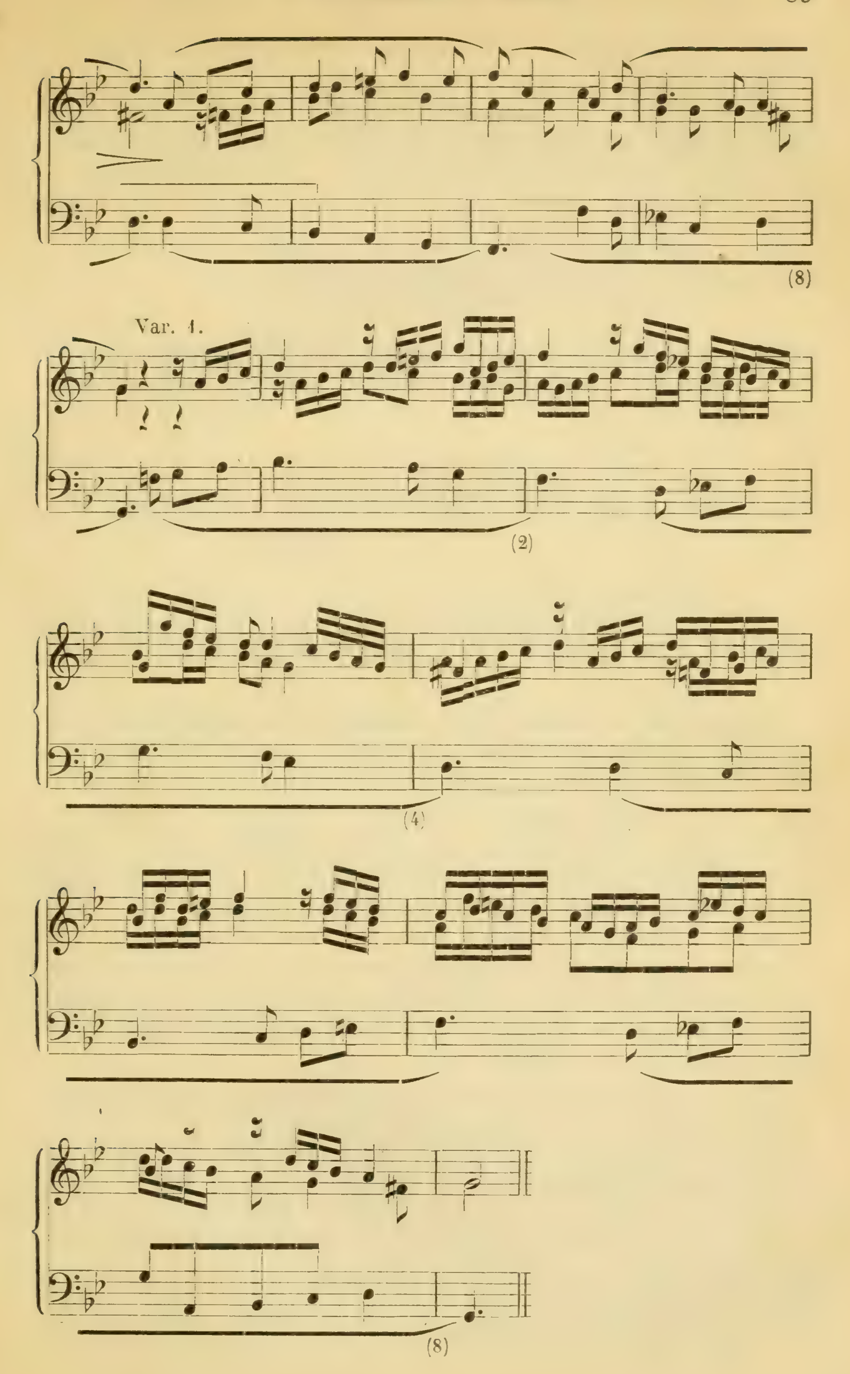
(8)



Das kann sich immerhin schon als wirkliche instrumentale Monodie sehen lassen. Dasselbe Werk Rossis, der zweifellos zu den wichtigsten Repräsentanten des neuen Stils auf instrumentalem Gebiete gehört, enthält auch zwei hübsche Beispiele mit Basso ostinato, nämlich eine Sonata ‚sopra l'Aria della Romanesca' und eine dgl. ‚sopra l'Aria di Ruggiero'. Beide zeigen die so oft bearbeiteten Bässe augenscheinlich in ihrer reinen Gestalt. Der Baß der Romanesca ist zwar nicht ganz streng durchgeführt, wird sogar in der 6. und 8. Variation in konsequente Viertelbewegung aufgelöst, so daß vielleicht das älteste Beispiel des gehenden Basses daraus entsteht. Aber das Beispiel ist lehrreich dadurch, daß es die noch von Leichtentritt (Ambros IV^3, S. 837) vermißte Beziehung zum Gaillarden-Rhythmus tatsächlich hat. Die Notierung im C-Takt ist wieder irreführend: das Stück verläuft bis zu Ende (8. Variation) glatt im $^3/_2$-Takt. Freilich ist es aber auch sehr wohl möglich, daß die Notierung mit C hier gewählt ist, um den »double emploi« als Pavane (12 Takte im Rhythmus Schwer-Leicht-Schwer :‖: 2., 3.—4; 6., 7—8. :‖) und Galliarde (8 Takte $^3/_2$) anheimzugeben. Nebenbei sei darauf aufmerksam gemacht, daß durch die Veränderungen, die der Baß in den verschiedenen Teilen erfährt, auch die Identität des als »Aria di Romanesca« bezeichneten Bruchstückes in Caccinis Nuove musiche sich herausstellt (Variation 7 stimmt zu Anfang genau mit Caccinis Baß überein). Ich schreibe das Stück in $^3/_4$ über, um den Tripeltakt recht übersichtlich hervortreten zu lassen:

S. Rossi, Sonata sopra l'Aria della Romanesca (1613).

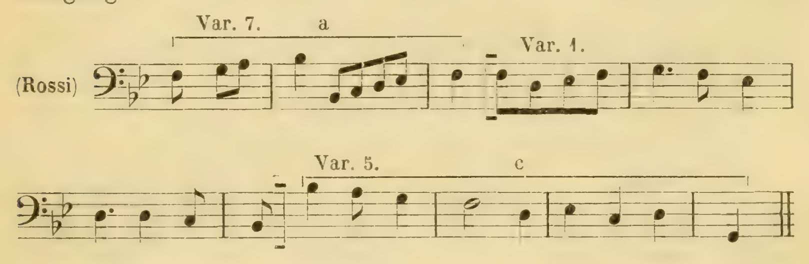



(8)
Var. 1.
(2)
(4)
(8)

Caccinis Baß des Bruchstücks der Romanesca-Arie lautet:



stimmt also Takt 3—5 genau mit Rossis erster Fassung überein; für die übrigen Takte bringen Rossis 7. und 5. Variation die Bestätigung:

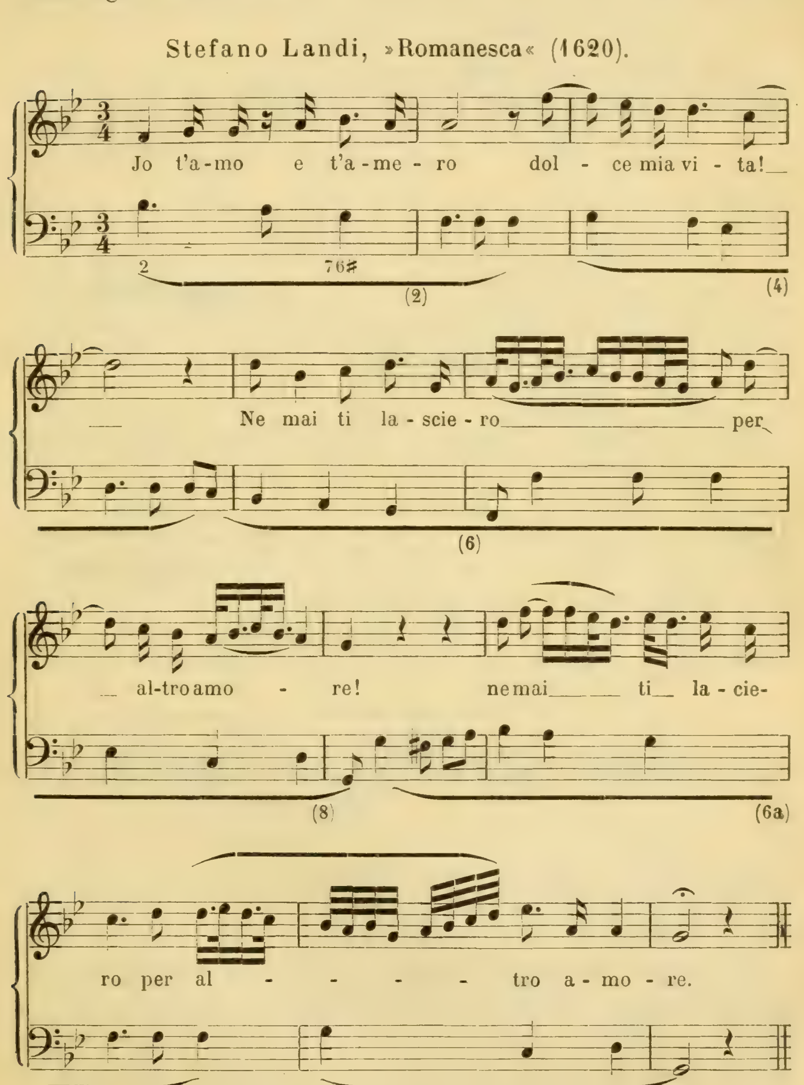


Da Caccini nur diese 8 Takte zwischen den erklärenden Schulbeispielen der Einleitung bringt (vor den Stücken, die sein eigentliches Werk repräsentieren), so wird man mit Recht annehmen, daß sie nur ein Bruchstück einer Bearbeitung des Romanesca-Themas vorstellen sollen, die man sich als Ganzes ebenfalls als eine Variationenreihe (aber für Gesang) zu denken hat. Die instrumentalen Chaconnen sind doch wohl zuerst nur Nachbildungen der vokalen gewesen. Die letzte Wurzel dieser Allerweltsthemen ist bisher aber noch nicht gefunden; vielleicht waren es Volkslieder, die ebenso als Unterlage für neu zu erfindende Melodien benutzt wurden, wie die Tenore der Motets in 12.—13. Jahrhundert oder die der Messen des 15.—16. Jahrhunderts.

Sehr einfach und in allen vier Strophen unverändert ist der Baß in Stefano Landis »Romanesca« überschriebener Arie, p. 32 ff. der Arie a una voce v. J. 1620. Auch hier hat die Schreibung mit C und Taktstrichen nach je vier Halben bisher die Erkenntnis verhindert, daß man ein ganz schlicht gebautes Tanzliedchen vor sich hat, dessen Vokalpart zwar den Tendenzen des neuen Stils vollkommen gerecht wird und jede der vier Strophen im strengem Anschlusse an den Wortsinn melodisch anders gestaltet, aber ohne jede Störung der strengen Symmetrie und mit absolut

einwandfreier Stellung der Akzentsilben im Takt; denn die letzten Abschlüsse mit »à cheval« liegenden weiblichen Reime, derart, daß die vorletzte Silbe gedehnt vorm Taktstrich steht und die Schlußsilbe auf den Schwerpunkt des letzten Taktes fällt, haben bekanntlich volles Bürgerrecht. Die Romanescafrage dürfte damit definitiv gelöst sein; wir unterschätzen aber nicht, was sie für die Notierungen mit C lehrt:

Stefano Landi, »Romanesca« (1620).



II.

Pria dal cor-po fa-ra l'al - - - - ma____ par-

- - - ti - ta Che mi rac-cen - -

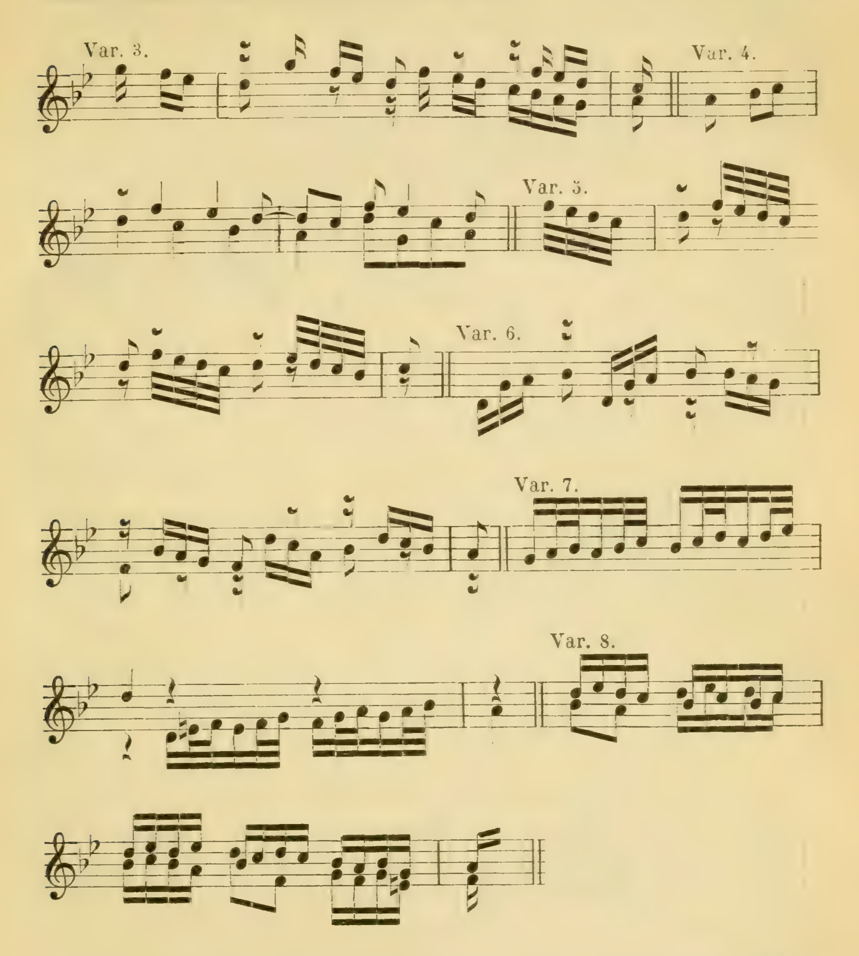
da no - - - - - - va_____ fiamm' il co-

re! che mi rac-cen - - - -

da no-va____ fiamm'______________ il co-re! usw.

Die Melodie der Aria di Ruggiero gibt Rossi (1613) genau in derselben Fassung, die wir nach Leichtentritt (a. a. O., S. 836) in Antonio Cifras Scherzi von 1613 als Baß eines zweistimmigen Gesangsstückes finden (Dove potro mai) und ebenso in Frescobaldis Capricci et arie von 1624. Die Behandlung bei Rossi ist eine der des

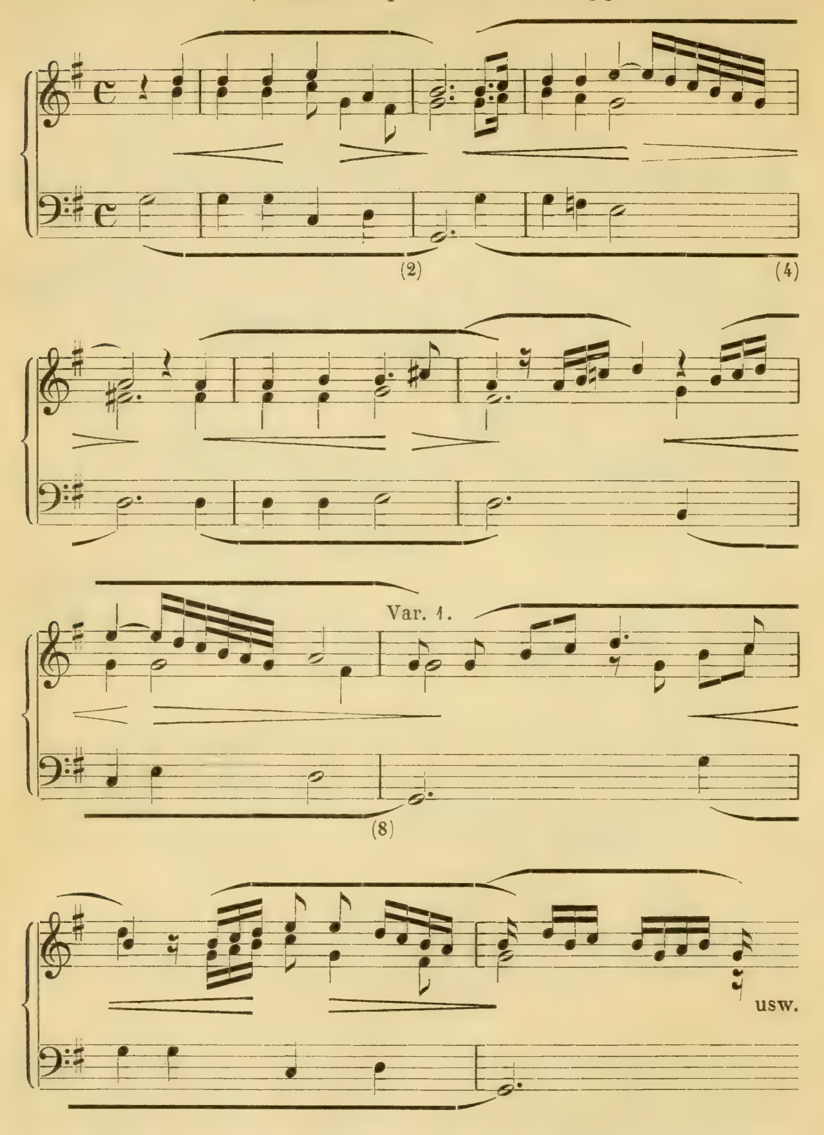
Romanesca-Themas sehr ähnliche, nämlich in acht Variationen, deren jede eine Manier festhält, ganz wie es für Variationen dauernd Regel geblieben ist. Ein paar kurze Anfänge mögen das noch für Rossis Romanesca-Variationen feststellen.



Die Duplizität des Cantus ist fast immer entweder einfache Parallelführung in Terzen (oder Sexten) oder geteiltes Spiel eines lebhaften Figurenwerkes, das allenfalls auch ein Instrument allein ausführen könnte; trotz des Imitierens im kleinsten Abstande ist bei diesem geteilten Passagenspiel von Aufwand kontrapunktischer Kunst nicht zu reden und der Unterschied von wirklicher Einstimmigkeit sehr gering.

Das Ruggiero-Thema hat gerade Taktart:

S. Rossi, Sonata sopra l'Aria di Ruggiero.



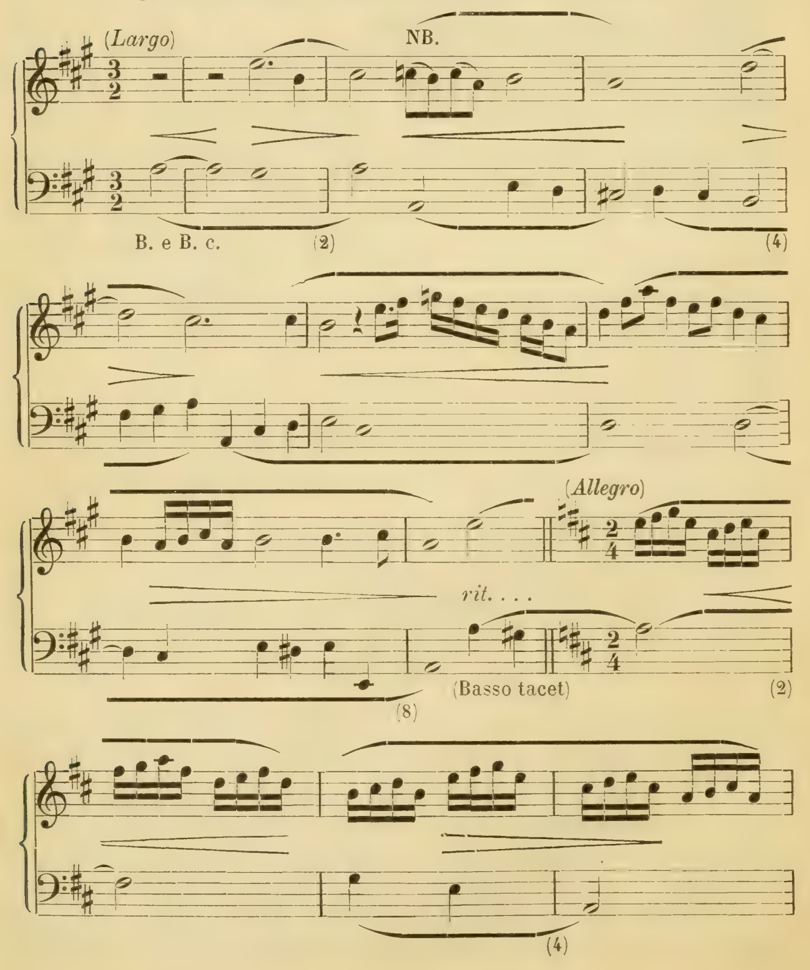
Die beiden kleinen Proben genügen, von Rossis Schreibweise überhaupt einen Begriff zu geben. Sicher hat man in ihm einen der ersten Pfleger der Triosonate zu sehen, und seine Art, dieselbe anzufassen, ist für lange vorbildlich geblieben, aber nur für die allereinfachste Form derselben, die sich ricercarartiger Partien

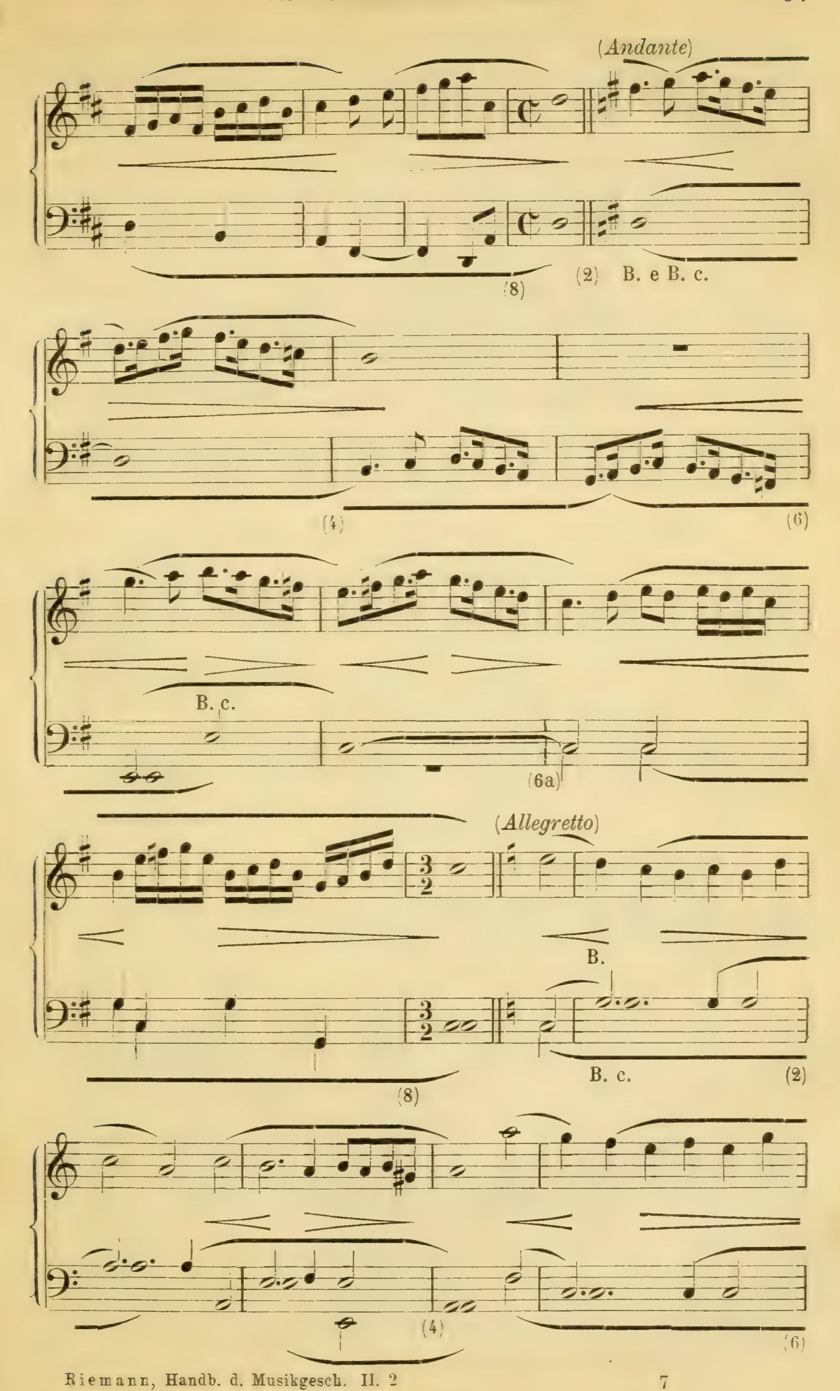
(im imitierenden Stile) enthält; seine Schreibweise, sowohl in den Sonata genannten Stücken als in den noch einfacheren kleinen Sinfonia genannten, ist durchaus homophon, und die Tendenz des Anschlusses an die Florentiner Reform ist unverkennbar. Die kontrastierende Teilchen aneinanderhängende Kanzone liebt er nicht, sondern zieht einfache liedmäßige Formen mit zwei oder drei Reprisen vor; längeren Stücken gibt er Variationenform, also thematische Einheitlichkeit und fordert nur gelegentlich einmal für einen Schlußteil gesteigerte Temponahme (»Si replica l'ultima parte ma più presto« steht am Schluß der Romanesca- und der Ruggiero-Variationen). Außer den Variationen über einem Ostinato kultiviert er auch die Variierung einer obenaufliegenden Melodie durch allmählich reichere figurative Ausschmückung.

Mit der wirklichen instrumentalen Monodie hat, wie es scheint, Biagio Marini den Anfang gemacht, der erste Berufsgeiger, der in die Reihe der Komponisten tritt. Sein erstes Werk, die »Affetti musicali« (1617 in Venedig gedruckt, wo Marini damals dem Orchester der Markuskirche angehörte), trägt zwar deutlich die Spuren der Anfängerschaft, zeugt aber von entschiedener Begabung. Dasselbe enthält zwei »Sinfonie« für nur eine Violine (oder Kornett) mit Basso continuo, die erste, La Orlandina, mit der ad libitum-Beigabe eines Streichbasses (bzw. bei Besetzung mit Kornett wohl Fagott oder Trombone), der bei einigen virtuoser ausgestatteten Teilen der Oberstimme pausiert, die zweite, La Gardana, nur mit Continuo (Violino o cornetto *solo*). Damit dringt zum ersten Male, wenn auch noch in bescheidenen Grenzen, das Instrumentalvirtuosentum in die Literatur ein und wird ein Unterschied zweier Literaturzweige angebahnt, der sich sehr bald bedeutsam entwickelt, auf der einen Seite die Musik, die nach Befund auch mehrfache Besetzung verträgt (Orchester) und auf der andern die auf solistischen Vortrag angewiesene. Mit Marinis Op. 1 erscheint auch erstmalig der Strichbogen in der Notierung, zunächst besonders für kleine Bindungen von zwei und zwei Achteln (s. d. folg. Beispiel Takt 3), aber auch für drei und drei oder vier und vier (reichlicher in beiden Violinstimmen und der Fagottstimme von Nr. 20, »La Agazzona«). Die erste der beiden Solosonaten mag hier vollständig Platz finden; dieselbe zeigt wohlproportionierte liedartige Anlage der deutlich sich scheidenden fünf Teilchen von je acht Takten verschiedenen Charakters (die Tempoandeutungen habe ich hinzugefügt). Den Tripeltakt schreibt das Original nur im vierten Teile vor, alles andere steht in C-Notierung. Daß wirklich hier etwas der vokalen Monodie Analoges ins Leben tritt, daß ein einzelnes, wie die Singstimme mannigfaltiger Ausdrucksnuancen fähiges Instrument als Träger des Ausdrucksgehaltes sich gibt, kann

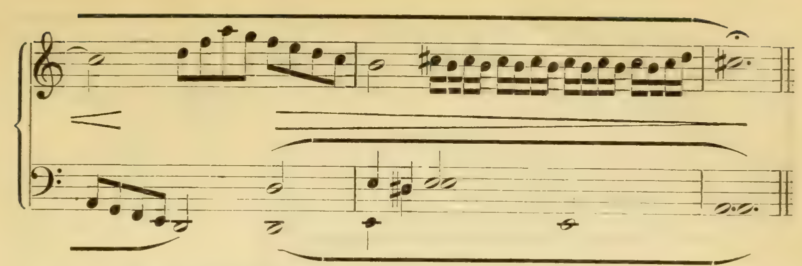
nicht bestritten werden. Nur im dritten und fünften Teile drängt sich der kantable Baß mit ein paar Phrasen als Partner ein. Trotz der Gliederung in mehrere Teile hat diese Sonate und auch die zweite (La Gardana) mit den Kanzonen der vorausgehenden Epoche (und auch dieser Zeit) nichts zu tun, da die deren Schwerpunkt bildenden ricercarartigen Teile vollständig fehlen. Die Tonartenordnung *A*-dur, *D*-dur, *G*-dur, *C*-dur, *A*-moll (mit Durschluß) ist zwar nicht einwandfrei, zeigt aber doch Methode; auch »La Gardana« inkliniert zur Modulation nach der Subdominantseite.

Biagio Marini, Sinfonia »La Orlandina«
per un Violino o Cornetto e Basso se piace (1617).

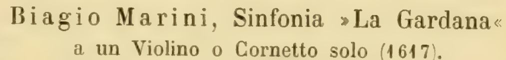



(Andante)
(8)
(2) B. e B. c.
(4)
(6)
B. c.
(6a)
(Allegretto)
B.
(8)
B. c.
(2)
(4)
(6)


(8)
(2)
(4)
(Allegro)
quasi rit.
(8)
B. c.
B. e B. c.
(2)
B. e. B. c.
(4)
(6)



Von der Solosonate La Gardana (Nr. 19 des Werks) sei wenigstens der Anfang ebenfalls mitgeteilt, da derselbe noch auffälliger echt violinmäßiges Wesen zeigt, freilich aber auch bereits die Neigung zu diffusem Passagenwerk ohne festen harmonischen Kern, wie man es in der solistischen Violinliteratur selbst noch bei Corelli gelegentlich findet.



Biagio Marini, Sinfonia »La Gardana«
a un Violino o Cornetto solo (1617).

(*Largo*)

NB. (Bögen)

B. c.

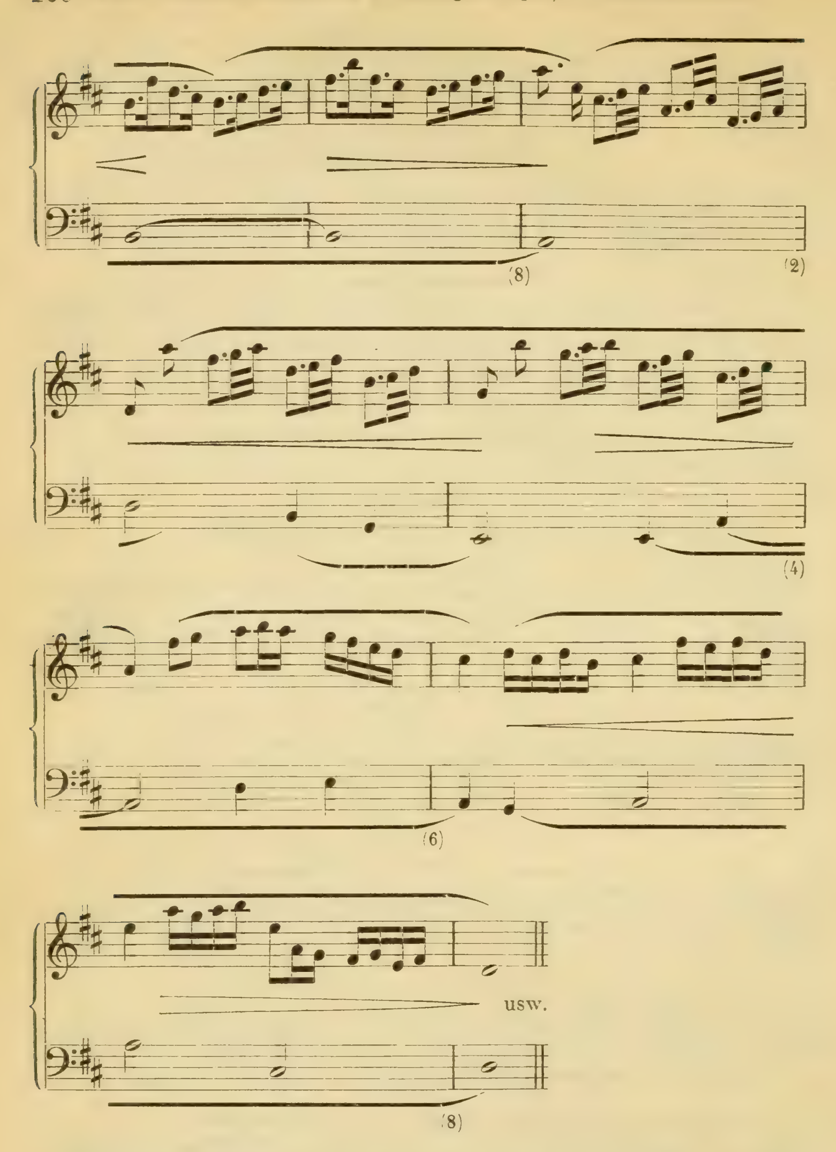
(2 (4) (4a)

(*Allegro*)

pf

(4b) (2)

(4) (6

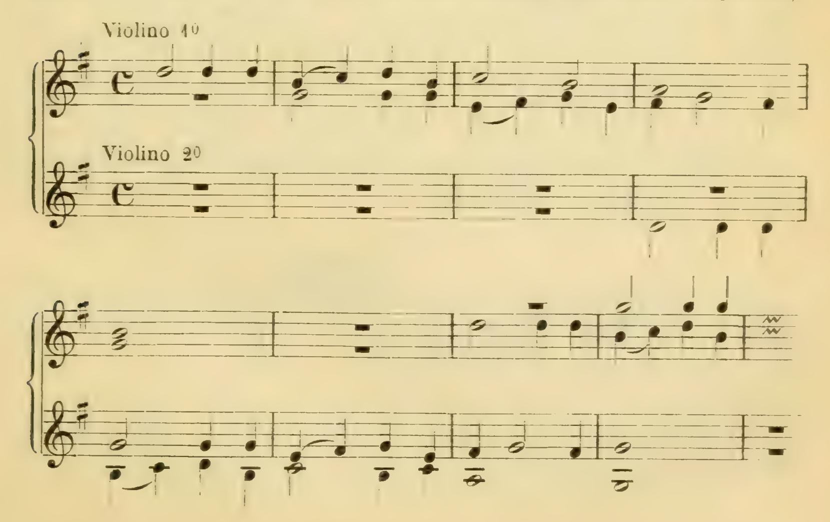


Nr. 13 der Affetti musicali Marinis führt das Tremolo der Violinen in die Literatur ein, sieben Jahre vor Monteverdis »Combattimento di Tancredi e Clorinda«: »*La Foscarina*«, Sonate a 3, 2 Violini o Cornetti e Trombone o Fagotto. »*Con il tremolo.*« Die Stelle mit Tremolo hat folgendes Aussehen (man beachte, daß auch für das Cembalo [Istromento] das Tremolo gefordert ist und

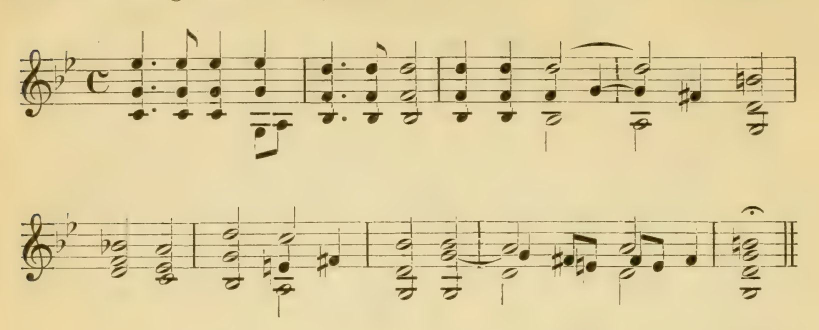
zwar wie es scheint, mittels eines besonderen Apparats (»metti il tremolo« steht bei der Generalpause):



Das ist zwar musikalisch nicht eben sonderlich wertvoll, aber der koloristische Effekt des Tremolo scheint Marinis Erfindung zu sein. Weitere Neuerungen bringt 1629 (Dedikation gez. Neoburgi Kal. Oct. 1626; Marini war 1624—1641 Maestro della musica am Hofe Wolfgang Wilhelms v. d. Pfalz) sein Op. 8 »Sonate e Sinfonie Canzoni« usw. a 1—6 istr., nämlich ein »Capriccio che due Violini sonano quattro parti«, mit dem Anfang (mit Basso seguente):



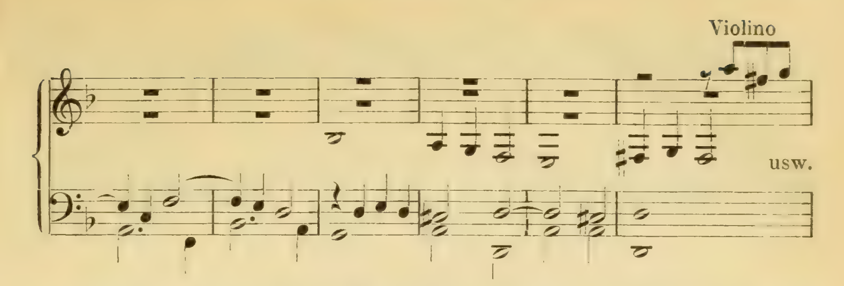
und ein »Capriccio per sonare il Violino solo con tre corde a modo di Lira«. Der Schluß des Stücks lautet (der Continuo ist fast durchweg entbehrlich):



Dazu die Anweisung: »Bisogna che le due corde grosse siano vicine«. Das erste dieser doppelgriffigen Stücke gehört freilich nicht zur monodischen Literatur, sondern ist eine echte imitierende Kanzone. Ob nicht Marini mit diesem doppelgriffigen Spiel den Anstoß gegeben hat zur Pflege dieser Seite der Violintechnik in Deutschland (Baltzer, Biber, Walther, Strungk)? Freilich weist schon das »in modo di Lira« darauf hin, daß auf den saitenreicheren Streichinstrumenten das mehrstimmige Spiel schon damals gebräuchlich ist (aber erst 1659 erscheint Chr. Simpsons Division Violist).

Erwähnenswert ist auch in Marinis Op. 8 die Orgelsonate mit Violine, bei der freigestellt ist, ob der notierte zweite Diskant ebenfalls einer Violine (bzw. einem Kornett) übertragen oder aber vom Organisten mit übernommen wird. Anweisung: »Dovendo l'organista sonar il basso et il secondo soprano con uno registro di flauti all' ottava et pedale overo fara sonar quel secondo soprano ad un violino o trombone all' ottava«. Übrigens sind aber in dem Orgelpart (Continuo) mehrmals kleine Stellen ausgearbeitet, von denen eine der Mitteilung wert scheint:



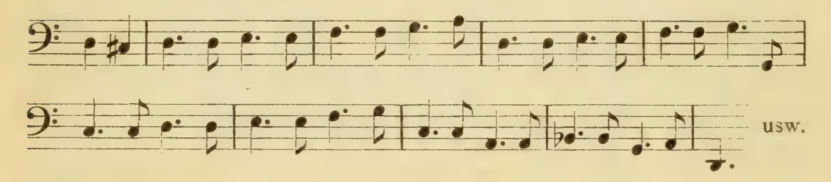


Die der wirklichen Instrumentalmonodie angehörigen Stücke Marinis sind übrigens durchaus nicht seine bedeutendsten, auch hat sich seine technische Routine weiterhin fortentwickelt. Hübsche Variationen über »Fuggi dolente core« (für 2 Violinen und Baß mit B. c.) aus seinem letzten Werke (Sonate da chiesa e da camera, Op. 22, 1655) habe ich in meine Sammlung »Alte Kammer-Musik« aufgenommen (London, Augener). Vor allem sei aber hier des schon S. 62 erwähnten siebenten Teils seines Pass' e mezo concertato a 3 aus Op. 8 (1626) gedacht, der mit seiner gewandten Handhabung der Chromatik in der Zeit wohl unübertroffen dasteht. Der Passamezzo ist schon seit dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Tummelstätte von Einfällen aller Art für eine variationenartige Fortspinnung eines der Pavane verwandten aber minder pathetischen Reigentanzes (z. B. in Phalèses Sammlung von 1583). Strenge Vorschriften gibt es freilich für die Anlage eines Passamezzo nicht; er braucht weder einen Baß noch eine Melodie der Oberstimme festzuhalten, nur die Taktzahl des einzelnen Teils (32) steht fest und das Tempo. Man wird aber bereits an den ältesten Passamezzi bemerken, daß doch dieselbe Harmonieführung und auch dieselbe Melodie sowohl der Oberstimme als des Basses immer wieder durchfühlbar bleibt, ohne daß die Identität sich strikt erweisen läßt. Hier bei Marini steckt aber sogar schon in der Baßführung des einzelnen Teils so etwas von der freien Handhabung eines erheblich kürzeren Ostinato; der Baß des ersten Teils mag das belegen:





Die Bässe der acht anderen Teile vereinfachen zum Teil diese Form, zum Teil komplizieren sie dieselbe durch Auflösung in kürzere Noten, die eine reichere Motiventwicklung gestatten. Der Baß des sechsten Teils stimmt am getreuesten mit dem des ersten überein, ist aber in sich noch konsequenter, obstinater:



Erst nachdem man diese Tendenz des Verharrens bei allem scheinbaren Wechsel erkannt hat, wird man den rechten Maßstab für die Beurteilung des chromatischen siebenten Teils finden. Derselbe hat ganz ausnahmsweise die Vorschrift langsamer Temponahme (Largo di battuta). Es bedarf wohl nicht des Hinweises, daß das chromatische Wesen bei einer Ausarbeitung des Continuo naturgemäß sich noch weiter steigern würde. Es ist aber in der dreistimmigen Gestalt der Notierung schon interessant genug:

Biagio Marini, Pass' e mezo concertato (1626).

VIIa parte.




nach C-dur
(6)
C-dur
(8)
nach D-moll
(2)
D-moll
(4)
Halbschluß auf A-dur
(6)
A-moll
(8)
nach F-dur
?
(cis)
(es)
NB.
(2)
F-dur
(4)

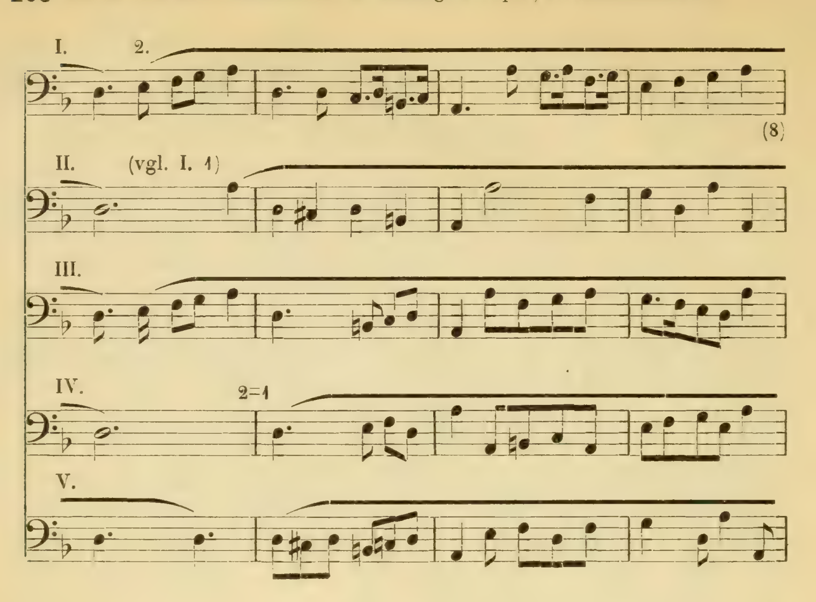


Vincentis Druck ist voller Fehler (Widersprüche zwischen der Bezifferung und den chromatischen Noten, z. B. ♯ ♮ über *a*, wo die Noten *c cis* stehen und auch umgekehrt). An ein paar Stellen ist die Chromatik eine scheinbare; ich habe da die Orthographie verbessert, aber in Klammer die originale Schreibweise (*cis* statt *des*, *es* statt *dis*) angezeigt.

Auch Francesco Turini, dessen Verdienste auf dem Gebiete des Mischstils in der Vokalkomposition mit Instrumenten wir anderweit würdigten (S. 83), muß hier erwähnt werden als Komponist von Triosonaten in der Art Salomone Rossis im Anhange seiner Madrigali a una, a due et a tre, Lib. I (1621, 2. Aufl. 1624), von denen eine durch die Überschrift »Tanto tempo hormai« auf ein Lied als Ursprung seines obstinaten Basses, vielleicht aber auch wenigstens der Hauptmotive der gleichfalls festgehaltenen (aber variierten) Melodie hinweist. Die ganze Sonate läßt fünf Teile erkennen, deren jeder dieselbe Baßführung im großen zeigt, aber in ähnlicher Weise leicht umgewandelt, wie wir es in den deutschen Variationsuiten finden (und auch schon bei Dunstaple, vgl. II[1], S. 114). Der erste und zweite Teil haben gleichen Charakter und gleiches Tempo (Pavane), doch ist der zweite durch Einführung des punktierten Achtelrhythmus belebt; der dritte und vierte stehen in breitem Tripeltakt ($^3/_2$), der fünfte in schnellem Tripel ($^3/_4$ mit Hemiolien notiert ♩. ♪ ♩ [Halbtabulatur]). Die folgende Übereinanderstellung der Bässe der fünf Teile zeigt, wie streng schließlich doch die Variierung wirklich durchgeführt ist:

Fr. Turini, Sonata »*Tanto tempo hormai*« (1621).





I. NB. (8b) (8c) 3. (6)

II. (8a) (General-Auftakt) (5) 3. (vgl. I. 4. (6)

III. (8a) (8b) 3. (6)

IV. (4a) 3. (6)

V. (8a) 3. (vgl. I. 4. (6)


I.
(6a)
II.
(6a)
III.
(6a)
IV.
(6a)
V.
I.
(8)
II.
(8)
III.
(8)
IV.
(8)
V.
(8)

I. 4. (8a) (6)

II. 4. (8a) (6)

III. 4. (8a) (6)

IV. 4. (8a) (6)

V. 4. (8a) (6)

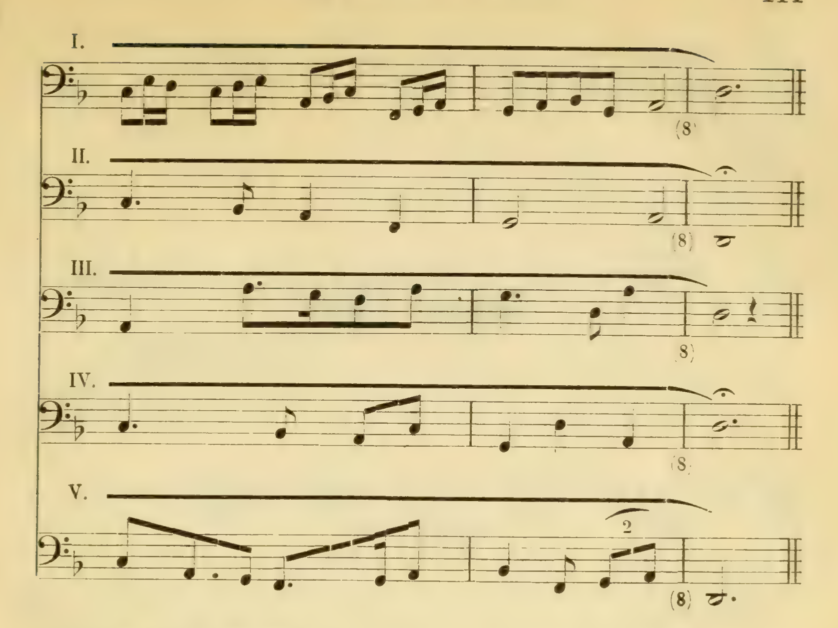
I. (6a)

II. (6a)

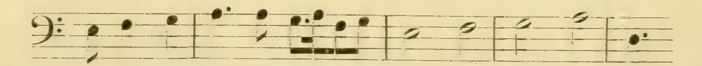
III. (6a)

IV. (6a)

V. (6a)

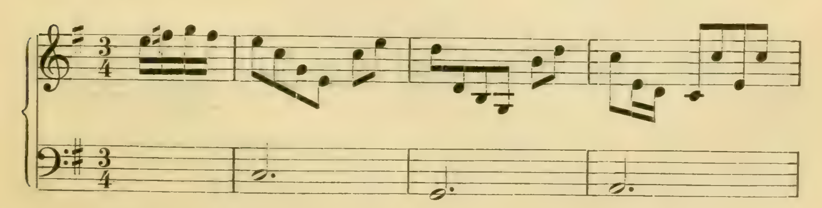


Bei NB. (S. 108, 2. Zeile) schaltet der erste Teil noch eine gedehnte Wiederholung der zweiten Hälfte von 2 ein:

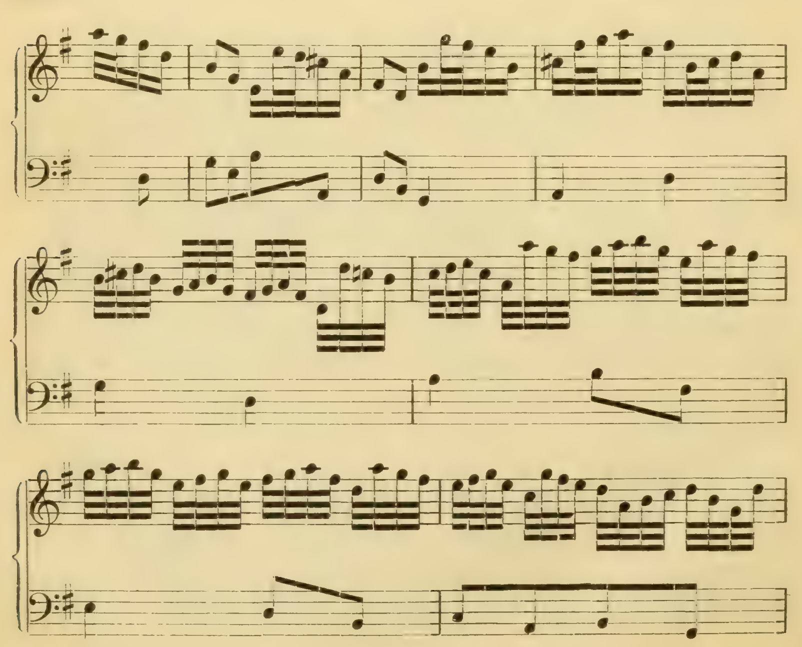


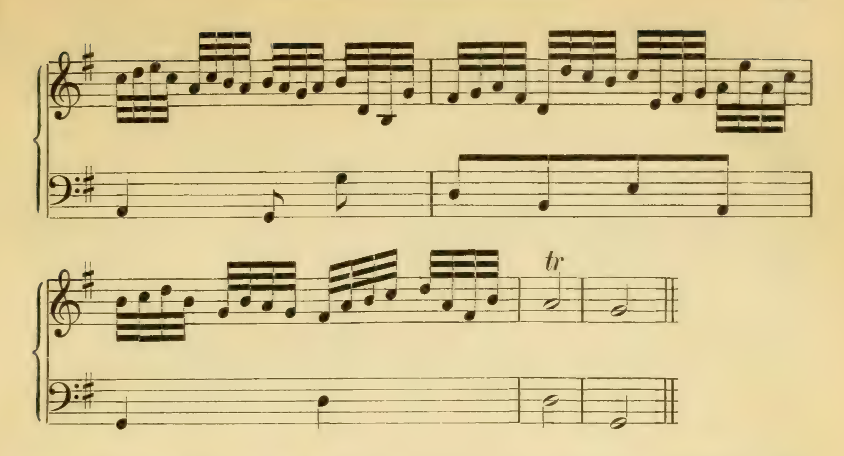
Alle sonstigen Abweichungen ließen sich in der Zusammenstellung unterbringen (zweitaktige statt eintaktige Anhänge). Ich denke, es ist nicht Raumvergeudung, wenn man durch solche Detailuntersuchung die Faktur dieser alten Stücke zu enträtseln sucht.

Zu den ersten Förderern der solistischen Violin-Literatur zählt der 1630 zu Padua an der Pest gestorbene Giovanni Battista Fontana, dessen 1—3st. Sonaten 1641 von G. B. Reghino bei Magni in Venedig herausgegeben wurden. Fontana soll ein ausgezeichneter Geiger gewesen sein; jedenfalls führt seine Thematik der Komposition spezifisch Violinmäßiges zu, z. B. in der sechsten Sonate a Violino solo:

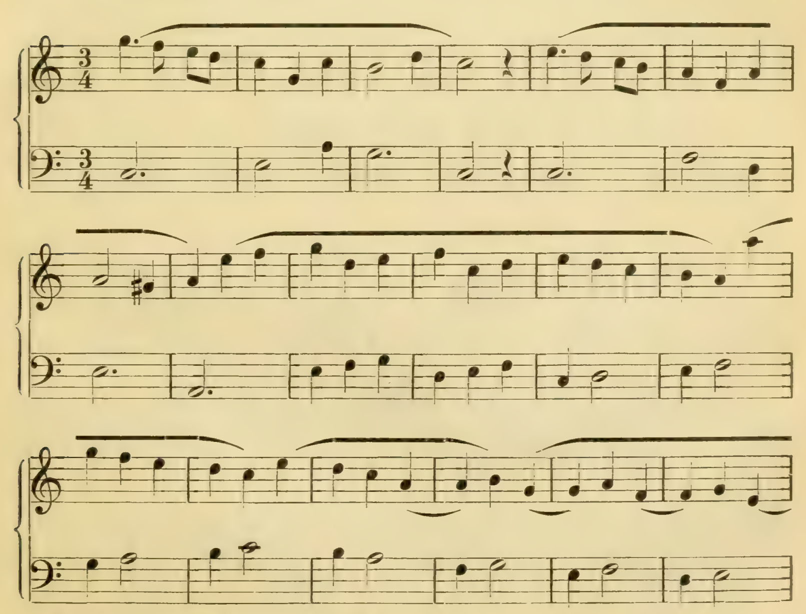


Ähnlich in der fünften Solo-Sonate die virtuos angelegte Schluß-kadenz.





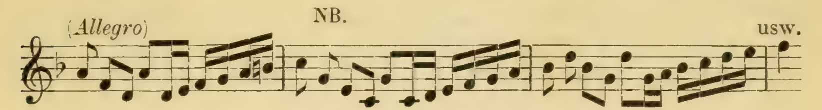
Das sind Figuren, auf die weder die rein musikalische Erfindung noch auch die Gesangsvirtuosität führt; sie sind direkt aus der speziellen Violintechnik herausgewachsen und weisen schon auf die gegen Ende des Jahrhunderts erblühende Violin-Konzertmusik hin. Aber Fontana versteht es auch bereits viel besser als seine Vorgänger, einen Melodiefaden fortzuspinnen und in der Thematik Grazie mit Langatmigkeit zu verbinden. Dinge wie die ersten 31 Takte der fünften Solosonate findet man um 1630 bei den Italienern kaum anderswo:



Nur bei den deutschen Suitenmeistern der Zeit findet sich eine solche zielbewußte Verfügung über lange Linien. Wie ärmlich erscheinen dagegen die Versuche G. B. Riccios und Innocentio Vivarinos (beide 1620), einen Melodiefaden fortzuspinnen! Und doch sind auch sie wertvoll und haben genützt. Riccios drittes Buch der Divine lodi musicali enthält verstreut zwischen 1—4st. Gesängen mit Continuo 12 Sonaten und Kanzonen, darunter eine Canzon a una für Flautino oder Cornetto (mit B. c.), die vielleicht zuerst das seither so beliebte Mittel der Wiederholung einer melodischen Phrase in der höheren Sekunde anwendet (NB.):



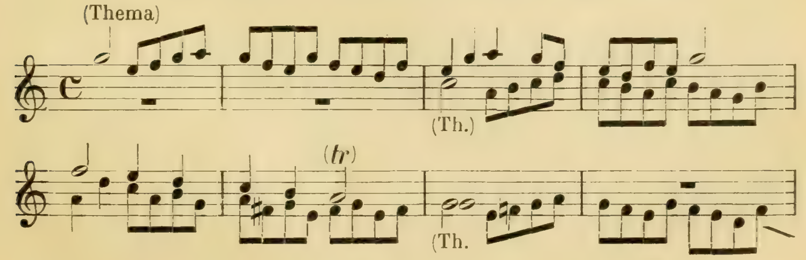
Aber damit ist auch schon der Teil zu Ende, und die zwischen forte und piano (Echo) wechselnden kleinen fragenden Motive führen bereits zu einem kontrastierenden neuen Teil (Allegro) über, der sein Thema durch Wiederholung in der tieferen Sekunde fortspinnt:

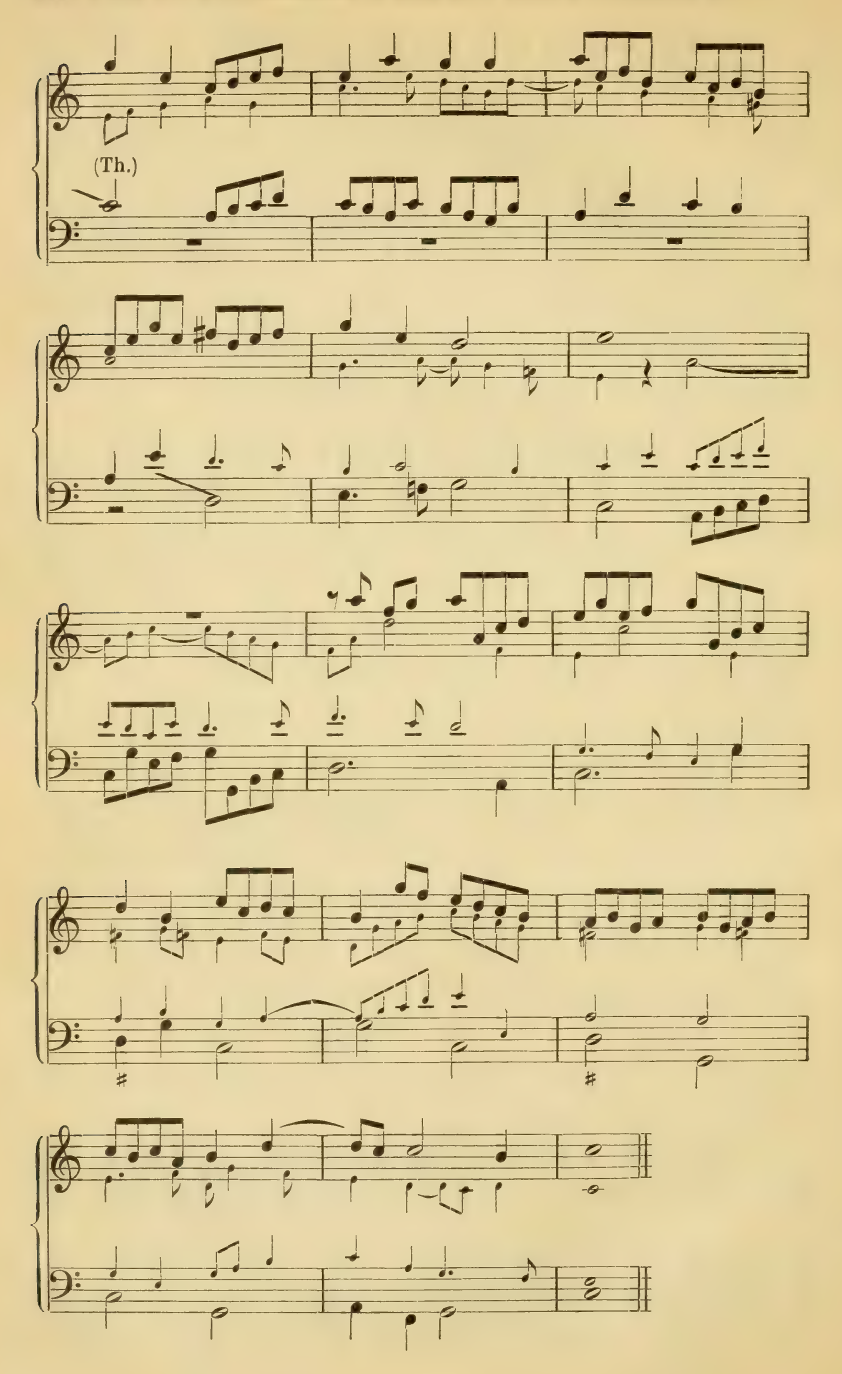


Solches kurzatmige Wesen ist ja freilich für die Kanzonen nach 1600 das gewöhnliche; aber darum bleibt es doch kleinlich, skizzenhaft in der Wirkung. Ehe man ernstlich Interesse an einem Thema nehmen kann, tritt es wieder vom Schauplatze ab.

Bei Vivarino ist's nicht anders. Derselbe hat dem ersten Buch seiner Motetten (a voce sola) acht Sonaten für Violine und B. c. angehängt, die ebenfalls nur solche Miniatur-Kanzonen sind. Dieselben sind alle wertvoll dadurch, daß der Continuo durchweg als konzertierende Stimme behandelt ist, d h. ein reizendes imitatorisches Wechselspiel mit der Violine entfaltet. Die Imitationen sind so zahlreich, daß es kaum möglich scheint, weitere Zusatzstimmen ähnlich kontrapunktisch zu entwickeln. Es sind eigentlich kleine Duette, in denen aber der tiefere Part nicht gut einem andern Streichinstrument oder auch einem Blasinstrument übertragen werden kann, da er (in Sonate 1—3 in allen Teilen) in Diskantlage anfängt und dann allmählich in tiefere Lage hinabgerät. Er gleicht daher dem Basso seguente einer mehrstimmigen Kanzone und wird wohl am besten dementsprechend in ein wirkliches Akkompagnement aufgelöst, d. h. wo er das Hauptmotiv bringt als Vertreter einer Stimme entsprechender Lage; so wird sich ein kontrapunktisch einwandfreies Akkompagnement aus ihm ableiten lassen, indem er selbst in eine Mehrheit von Stimmen sich spaltet. Ein kurzes Beispiel mag veranschaulichen, wie das etwa geschehen kann (der erste Teil der zweiten Sonate):

Inn. Vivarino, Sonata II a Violino solo (1620).

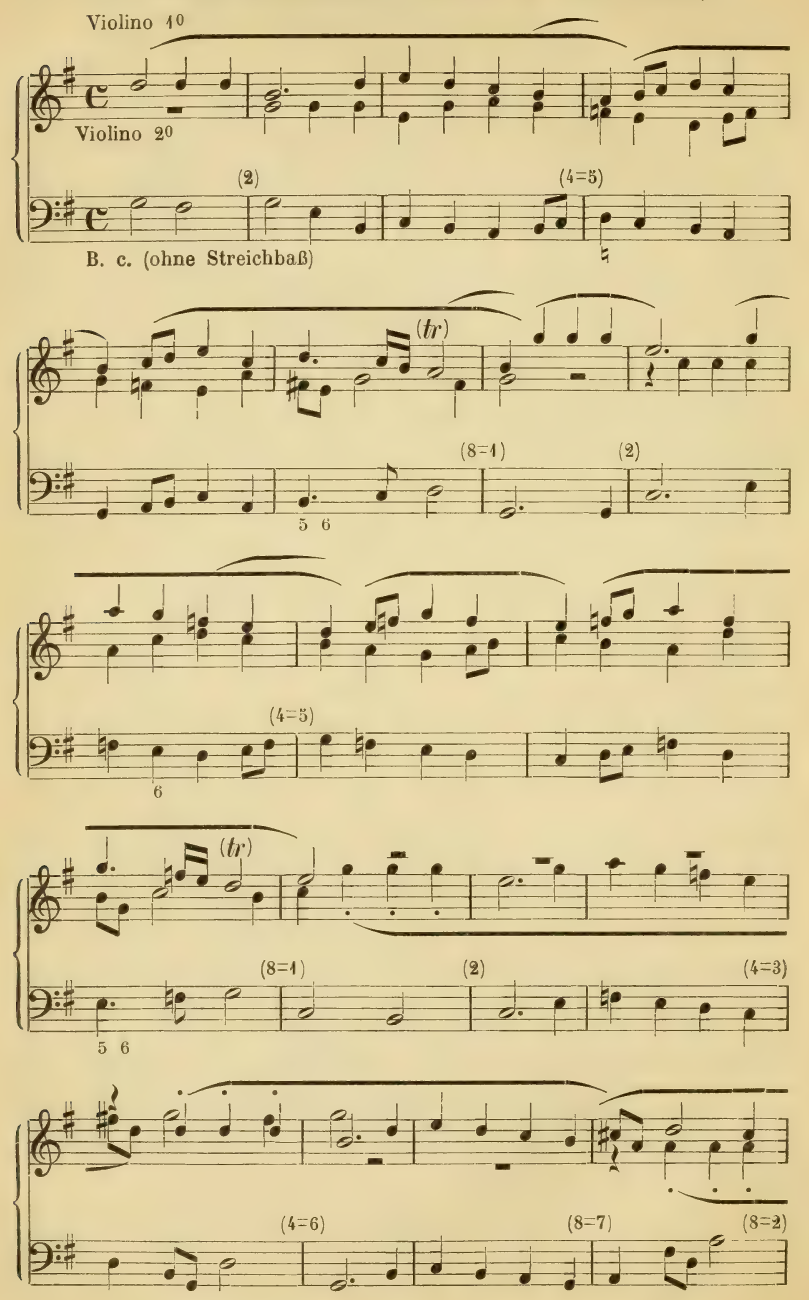



(Th.)

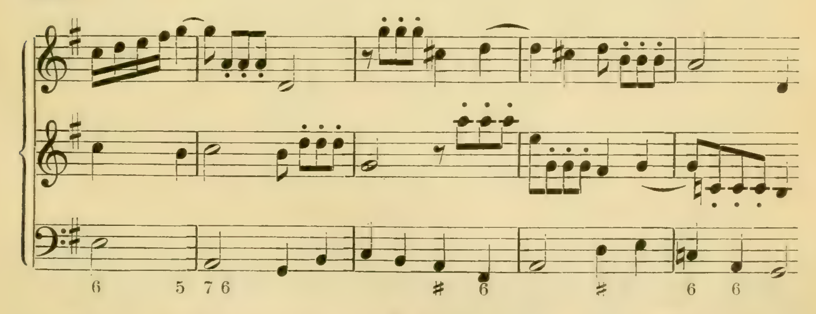
Damit löst sich freilich das Stückchen vom neuen Stile gänzlich los und erscheint als zu einer Literatur gehörig, innerhalb deren es auf Bedeutung keinen Anspruch hat.

Wesentlich höher steht das Schaffen des Giovanni Battista Buonamente, der 1626 das vierte seiner sieben Bücher Varie Sonate, Sinfonie usw. bei Vincenti in Venedig herausgab. Nach dem Abstande, in dem die letzten vier Bücher erschienen (1626, 1629, 1636, 1637), muß man vermuten, daß die nicht mehr auffindbaren ersten Bücher noch in das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückreichen und daher Buonamente einer der ersten neue Bahnen wandelnden Sonatenkomponisten neben Rossi und Marini ist. Er steht in vieler Beziehung Rossi nahe, besonders in der Neigung zu variationenartiger Belebung in einfacher, würdiger Haltung anhebender Sätze. Wie Rossi faßt er in seinen besonders das Interesse in Anspruch nehmenden Triosonaten die beiden Violinen zunächst gern zum Parallelspiel in Terzen oder doch zum Satze Note gegen Note zusammen, gibt ihnen aber dann belebteres dialogisches Wechselspiel, auch verteiltes Passagenwerk, steht deshalb bestimmt auf dem Boden des neuen Stils. Er unterscheidet übrigens Sonaten a 2 für zwei Violinen mit Continuo und Sonaten a 3 für zwei Violinen, Streichbaß (Basso da brazzo o Fagotto) und Continuo. Bei letzteren ist der Baß konzertierend behandelt und nimmt am Thematischen wesentlichen Anteil. Ihr Kunstwert ist damit ein höherer, aber sie erscheinen mehr im alten als im neuen Stile wurzelnd. In meiner Sammlung Alte Kammermusik habe ich die erste der Sonaten a 3 (*A*-moll) veröffentlicht. Hier mag ein Beispiel a 2 Platz finden, das dadurch interessant ist, daß zu Anfang die beiden Violinen scheinbar nach Kanzonenart nacheinander mit dem Thema eintreten. In Wirklichkeit ist das aber nicht der Fall. Die Imitation ist sozusagen eine zufällige, wenigstens nicht eine die zweite Stimme koordinierende; vielmehr behält die Oberstimme die Führung und spinnt selbst den Faden durch Transposition weiter. Von Takt 13 aber tritt das pausendurchsetzte Wechselspiel der Stimmen ein, und nun emanzipiert sich freilich die zweite Violine, aber durchaus in dialogischem Sinne (trotz des öfteren Ineinanderlaufens von Ende und Anfang der Phrasen), nicht im Sinne der fugenartigen kontrapunktischen Behandlung. Der Baß erhält nur durch die Parallelführung mit einer der Violinen den Anschein, als beteilige er sich an der thematischen Arbeit; intendiert ist das aber nicht.

Giov. Batt. Buonamente, Sonata III a due (1636).



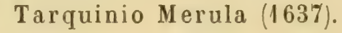
Die Sonate umfaßt 113 Takte C, hat aber keinerlei Taktwechsel und keine kontrastierenden anderen Themen, zerstückelt aber das Eingangsthema immer mehr, oder vielmehr sie beschränkt sich immer mehr auf die Arbeit mit dem ersten Anfange des Themas, in der Mitte in die Manier der *C*-moll-Symphonie Beethovens geratend:

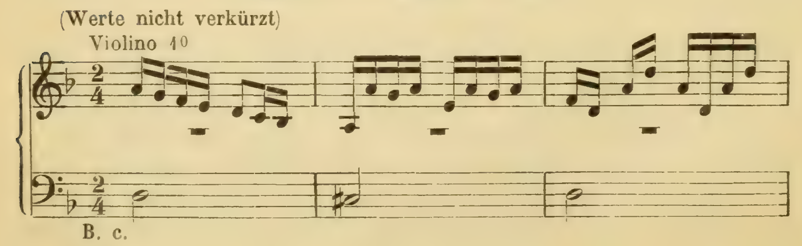


Die vier ersten Sonaten a 2 Buonamentes von 1636 sind so angelegt, daß der Schluß wieder auf die ruhige, vollständige Form des Themas zurückkommt. Die vierte hat zwar einen Mittelteil im Tripeltakt, aber derselbe ist nur eine leichte Umgestaltung des

Hauptteils. Die demselben direkt vorausgehende Häufung von Schlüssen (in *C*-dur, *G*-dur, *D*-dur, *A*-moll) trägt zu Anfang in allen drei Stimmen die auffällige Vorschrift »*Affetti*«; ich verstehe dieselbe als Imperativ von affettare = in Stückchen zerschneiden, zerkleinern und hier identisch mit Marinis »tremolo coll' arco«. Vielleicht ist aber auch der Titel von Marinis Op. 1 ähnlich zu deuten, wenn auch natürlich nicht als Imperativ, aber als eine an »confetti« anlehnende Substantivbildung, von der erst »affettare« ebenso abgeleitet ist wie »confettare« von confetti. Das würde dann etwa »musikalische Schnitzel« bedeuten wie das englische »*Divisions*«. Die in Frescobaldis Instrumentalkanzonen von 1628 für eine ganze Reihe von Stücken zu Anfang zu findende Anweisung »*come stà*« (wie es dasteht) scheint mir auf einen eingebürgerten Gebrauch zu deuten, nicht so zu spielen, wie es dasteht; vielleicht verbittet sich Frescobaldi damit das »affettare«. Quagliati fordert 1623 [Sfera armoniosa]: »Nell' opere con un violino il sonatore ha da sonare giusto come stà«, aber mit dem Zusatze »adornandolo con trilli et senza passaggi«, scheint also hauptsächlich das Einlegen weiterer Passagen sich zu verbitten.

Einer der wichtigsten und auch der frühesten Vertreter der instrumentalen Monodie ist Tarquinio Merula, von dessen vier Büchern Canzoni da sonar das erste, 1615 erschienene, vierstimmige Kanzonen enthält; sein Op. 12, das dritte Buch v. J. 1637, bringt aber Canzoni overo Sonate concertate da chiesa e da camera a 2 et 3. Merula war 1624—1628 Kammerorganist Sigismunds III. von Polen, übrigens aber in angesehenen Stellungen in Italien. Er ist auch als Kirchenkomponist tüchtig und als weltlicher Vokalkomponist wegen einiger humoristischen Sachen geschätzt. Ein fröhlicher, kecker Humor offenbart sich aber auch in seinen Sonaten. Auch bei ihm fällt, obgleich er Organist war, das echt Violinmäßige vieler Figuren auf, z. B. in der dritten Kanzone »La Caravaggio« für 2 Violinen und Continuo (ohne Streichbaß):


Tarquinio Merula (1637).

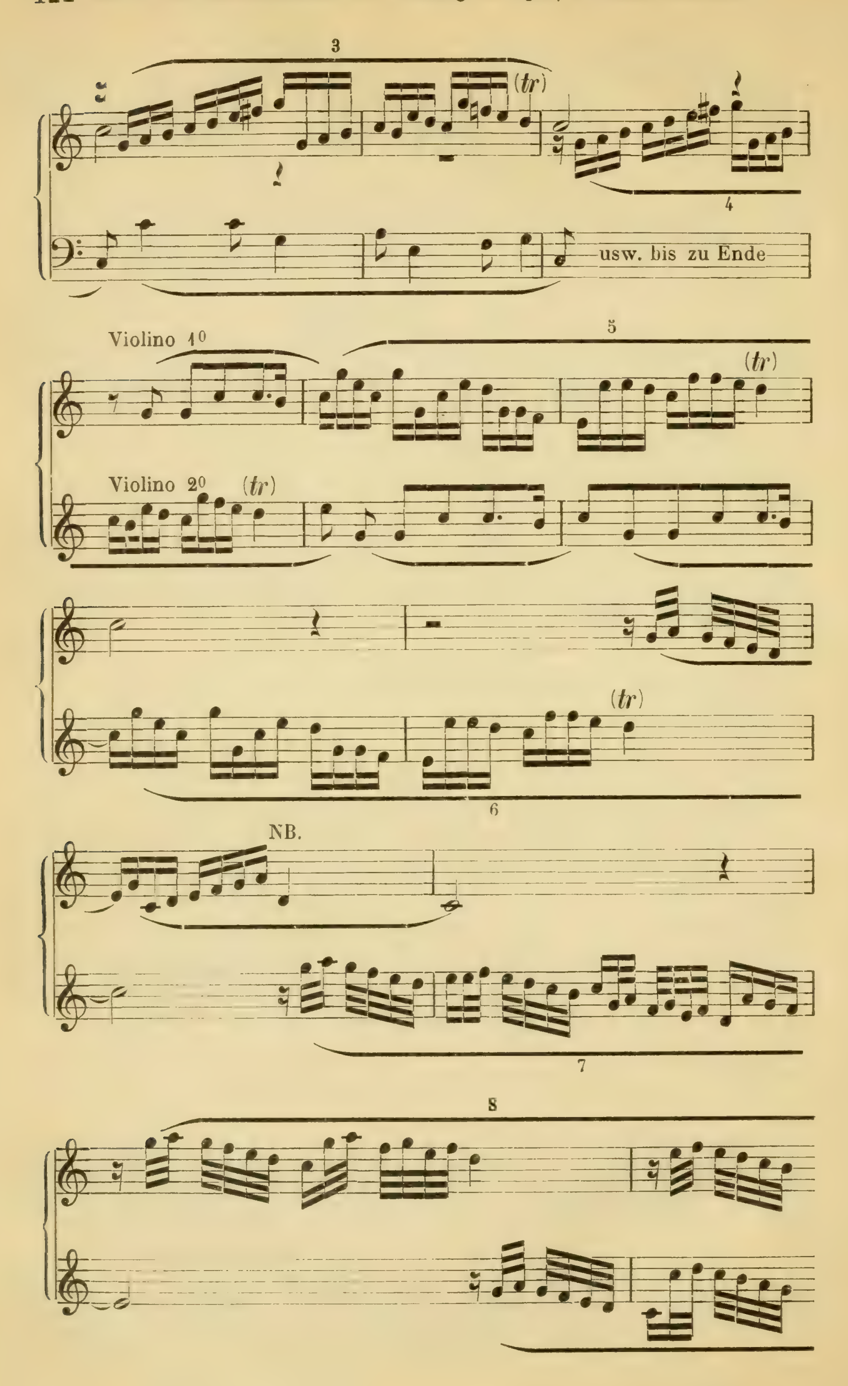


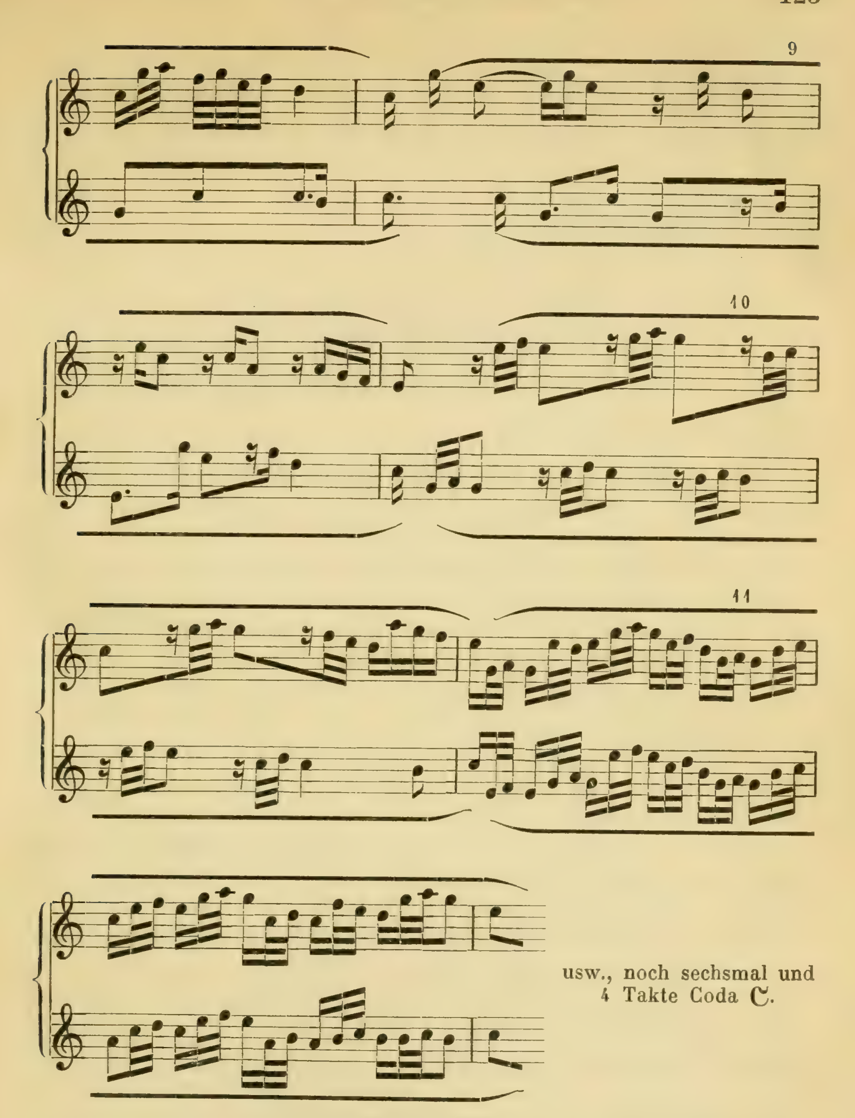
Violino 2º

usw.

Von besonderem Interesse ist (für 2 Violinen und Baß) die mit »Chiacona« überschriebene Bearbeitung desselben Ostinato, den wir als Grundlage des prächtigen Stücks »Voglio di vita uscir« von Benedetto Ferrari und zwar aus demselben Jahre 1637 kennen gelernt haben (S. 56 ff.). Ich kann mir nicht versagen, wenigstens den Anfang hier anzuführen, da ganz offenbar zwischen den beiden Bearbeitungen ein Zusammenhang besteht. Bei dem hohen Range, den Ferraris Arie einnimmt, muß man vermuten, daß Merula dieselbe (wohl vor der Drucklegung) gehört hat und sie bewußt nachbildet. Seine Ciacona steht in *C*-dur; ich verkürze die Werte auf die Hälfte.




3
(tr)
4
usw. bis zu Ende
Violino 1⁰
5
(tr)
Violino 2⁰
(tr)
(tr)
6
NB.
7
8



Merulas Ciacona hat nicht das Schwanken in der Fassung des zweiten Taktes des Ostinato und führt das Thema ohne jede Veränderung der Tonlage unausgesetzt streng durch. Natürlich steht aber Ferraris Arie sehr viel höher als dieses harmlose Spiel mit instrumentalem Figurenwerk. Man beachte aber besonders, wie Ferraris ausdrucksvolles Herabgehen von der Sexte oder Oktave er Tonart in die Sekunde von Merula bemerkt und aufgeno mmen ist:



Es ist das eine melodische Wendung, die in den Arien der Folgezeit zu außerordentlicher Beliebtheit gelangt und speziell bei Agostino Steffani als Halbschluß (mit *S—D* endend) zum eisernen Bestande seiner Melodik gehört.

Merula hat auch über den Ruggiero-Baß eine Ciacona geschrieben (sie steht unmittelbar vor der eben besprochenen). Der Baß stimmt genau zu der Fassung bei Rossi, merkwürdigerweise aber in den beiden ersten Takten auch die Oberstimme.

Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts entwächst der neue Stil den Kinderschuhen, indem er alles Doktrinäre und Oppositionelle abstreift und vollständigen Frieden mit dem Kontrapunkt schließt. Der bleibende Gewinn der Jahrzehnte des Experimentierens ist die nun unaufhaltsam weiter wachsende Routine in der logischen Fortspinnung melodischer Gedanken durch eine einzige Stimme. Wie in der Vokalmusik, wird auch in der Instrumentalmusik somit ein subjektives, individualistisches Element gefördert. Denn der imitierende a cappella-Stil stellt ja doch die Einzelstimme stets in ein künstliches Gefüge, in welchem sie als integrierender Teil eines komplexiven Ganzen eine eigentliche Sonderexistenz nicht hat. Selbst die meisterhaftesten, ausdruckgesättigtsten Madrigale und Motetten kommen doch sowohl inhaltlich als formell nur zustande durch das wechselnde Hervortreten mehrerer Individuen und sind darum doch Äußerungen einer Allgemeinheit, und nicht eines Einzelnen. Man braucht nur die begleiteten Sologesänge des 14.—15. Jahrhunderts daneben zu halten, um sich des Unterschiedes voll bewußt zu werden. Zufolge der Aussöhnung der Monodie mit dem Kontrapunkt wird nun zwar in der gegen Ende des 17. Jahrhunderts vollentwickelt dastehenden neuen Kunstblüte das individualistische Element durch die urgesetzlichen Gestaltungsprinzipien, die als unveräußerlicher Besitz aus der Kunst der Vergangenheit herübergerettet sind, eingedämmt und in Schranken gehalten; aber dasselbe ist doch immerhin schon so weit erstarkt, daß diese Blütezeit der Arie, Kantate und Sonate sich dadurch mit einer durchaus charakteristischen Physiognomie gegenüber der älteren Kunst

abhebt. Rückschauend von der erhabenen Kunst Händels und Bachs, die diese neue Entwicklung abschließt, wird man jeden kleinen Fortschritt in den Werken der langen Reihe der Meister des 17. Jahrhunderts würdigen lernen; Abaco, Corelli, Scarlatti, Purcell, Steffani, Lully, Bassani, Legrenzi, Rosenmüller, Vitali, Cesti, Carissimi, Cavalli führen rückleitend ganz allmählich zur rechten Würdigung der Leistungen und Bestrebungen auch der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

§ 77. Die Instrumentalkanzone.

Die Notwendigkeit, das Übergreifen der monodistischen Tendenzen auch auf instrumentales Gebiet darzutun, hat zunächst (§ 76) unser Interesse einem Bruchteile der Instrumentalkomposition in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zugewandt, der keineswegs der an Kunstwert am höchsten stehende ist. Wie der polyphone Vokalstil in den verschiedensten Formen auf kirchlichem und weltlichem Gebiete nicht etwa durch die Reformideen eines zunächst nur kleinen Kreises plötzlich diskreditiert und außer Kurs gesetzt wurde, sondern vielmehr kräftig weiter blühte, so entfaltete sich vollends der aus ihm herausgewachsene, noch junge imitierende polyphone Instrumentalstil erst recht zu kräftiger Blüte, in Italien zunächst weiter in den Formen der Canzon alla francese (Canzon da sonar, Sonata) und für Orgel des Ricercar und der Tokkata, in Deutschland und England aber als kunstvollere Ausgestaltung des Satzes der Tanzstücke und deren Zusammenstellung zu Suiten. Hier wie dort dringen allmählich Elemente des neuen Stils in die sich breit entfaltenden und ihren Inhalt vertiefenden Formen und führen zur Weiterbildung der Kanzone zur Kirchensonate (Sonata da chiesa) und der Suite zur Kammersonate (Sonata da camera) und endlich zur Assimilation und Verschmelzung beider. Ungefähr gleichzeitig mit der Festsetzung der vokalen Formen der Arie und Kantate gelangt auch die Sonatenkomposition in den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts auf einen Höhepunkt und zeitigt eine klassische Literatur von bleibendem Werte.

Verfolgen wir zunächst die Canzon da sonar in ihrer Entwickelung zur Kirchensonate, so finden wir dieselbe zu Anfang des neuen Jahrhunderts in dem merkwürdigen Stadium der Zerbröckelung in eine große Zahl kleiner Teilchen verschiedenen Charakters. Die Eigenschaft der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts, Teile im Satz Note gegen Note, die als an die Tanzlieder sich anlehnend betrachtet werden dürfen, mit imitierenden zu mischen, wie sie dem eigentlichen a cappella-Madrigal eignen, ist von den

Instrumentalkomponisten in einerWeise weiter gesteigert worden, wie sie im Vokalsatze kaum irgendwo vorkommt, wenigstens nicht vor einer Zeit, für welche man geradezu eine vokale Nachbildung der Instrumentalkanzone annehmen muß[1]). Doch sei gleich betont, daß auch diese Flicken-Kanzone damals nicht ausschließlich herrscht, vielmehr schon durch die beiden Gabrieli auch Kanzonen in Aufnahme gekommen sind, die ihren Schwerpunkt in einer der vokalen Mehrchörigkeit der venezianischen Schule nachgebildeten Vielstimmigkeit mit wechselnden, nur gelegentlich kombinierten Instrumentengruppen finden, die zu ihrer Entfaltung einer größeren Ausdehnung der einzelnen Teile bedarf und daher die allzu bunten Wechsel kurzer Teilchen verschmäht. Auch die nicht mehrchörigen aber doch vielstimmigen Stücke mehr homophoner Haltung, die meist mit dem Namen Sinfonia auftreten, aber wohl auch Kanzone genannt werden, lieben längere Linien oder gar Beschränkung auf ein Tempo und eine Taktart; dieselben gehören mehr mit der Aria francese zusammen, deren Name uns schon vor 1600 bei Banchieri begegnet und sich durch schlichte Einheitlichkeit in ausdrücklichen Gegensatz zu der launig wechselnden Chanson setzt.

Eine reiche Auswahl von (36) Kanzonen, die sämtlich noch dem alten Stile angehören, aber mit Beigabe eines Basso seguente (S. 75) als Dirigier- oder Stützstimme, gab 1608 Alessandro Rauerii in Venedig heraus. Die Stimmenzahl variiert zwischen 4 bis 16, doch ist weitaus die Mehrzahl vierstimmig. Neben Giovanni Gabrieli (6), Florentio Maschera (2) und Claudio Merulo (4) ist auch bereits Girolamo Frescobaldi mit drei Kanzonen vertreten (vielleicht sind das seine frühesten Kompositionen; wenigstens erschienen seine 5st. Madrigale und seine 4st. Fantasie ebenfalls 1608); die übrigen Stücke bringen dazu wenn auch nicht so klangvolle, doch ebenfalls höchst respektable Kompositionen von G. Guami (5), Luzzasco Luzzaschi (2), Costanzo Antegnati (2), Pietro Lappi (3), G. B. Grillo (3), Bastiano Chilese (3), Orindio Bartolini (1) und Tiburtio Massaini (je eine Kanzone für 8 und für 16 Posaunen und eine für 4 Violinen und 4 Lauten!). Als charakteristisches Beispiel für das eigenartig zerstückelte Wesen stehe hier eine mit »Capricio« überschriebene vierstimmige Kanzone von Grillo, die musikalisch dadurch erfreulich wirkt, daß die zehn Teile doch eigentlich nur drei verschiedene Themen bringen, eins in imitierendem Stil und zwei im Stil der Tanzstücke (Gaillarden-Typus und Pavanen-Typus).

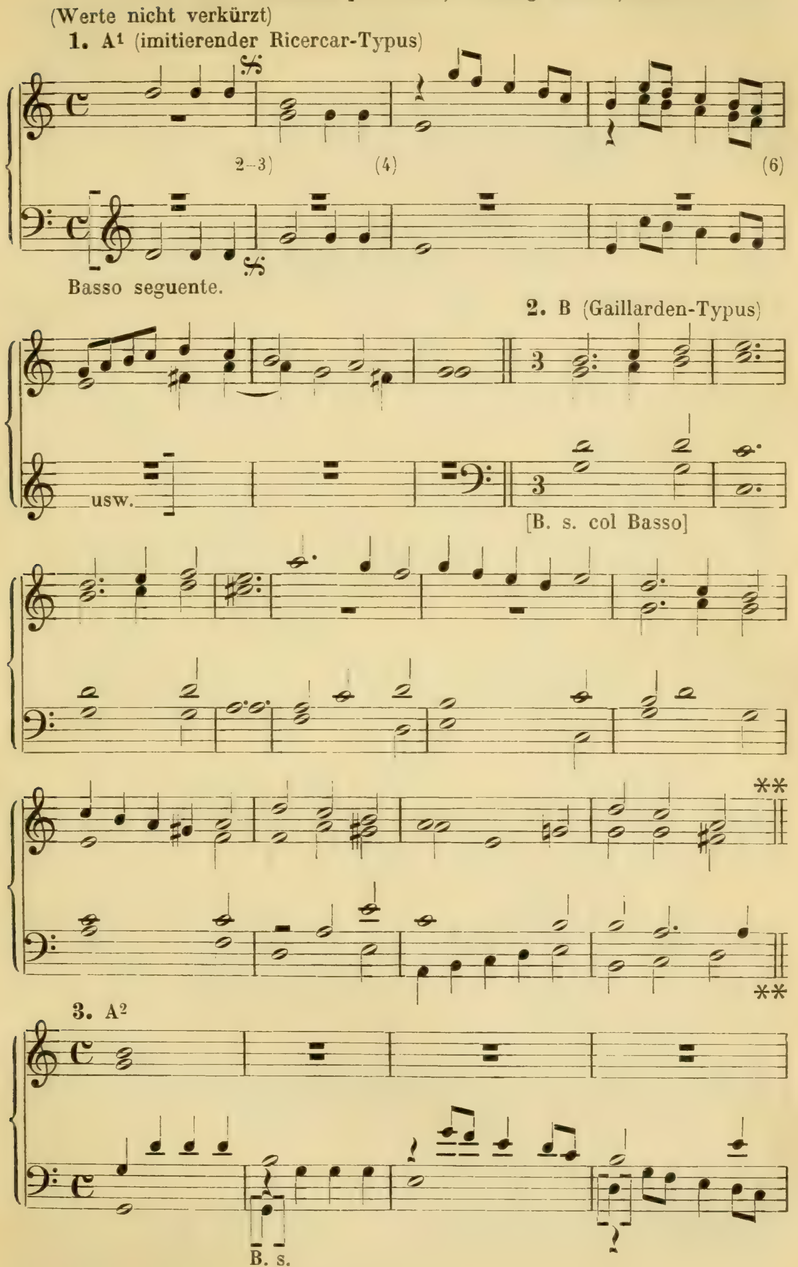
---

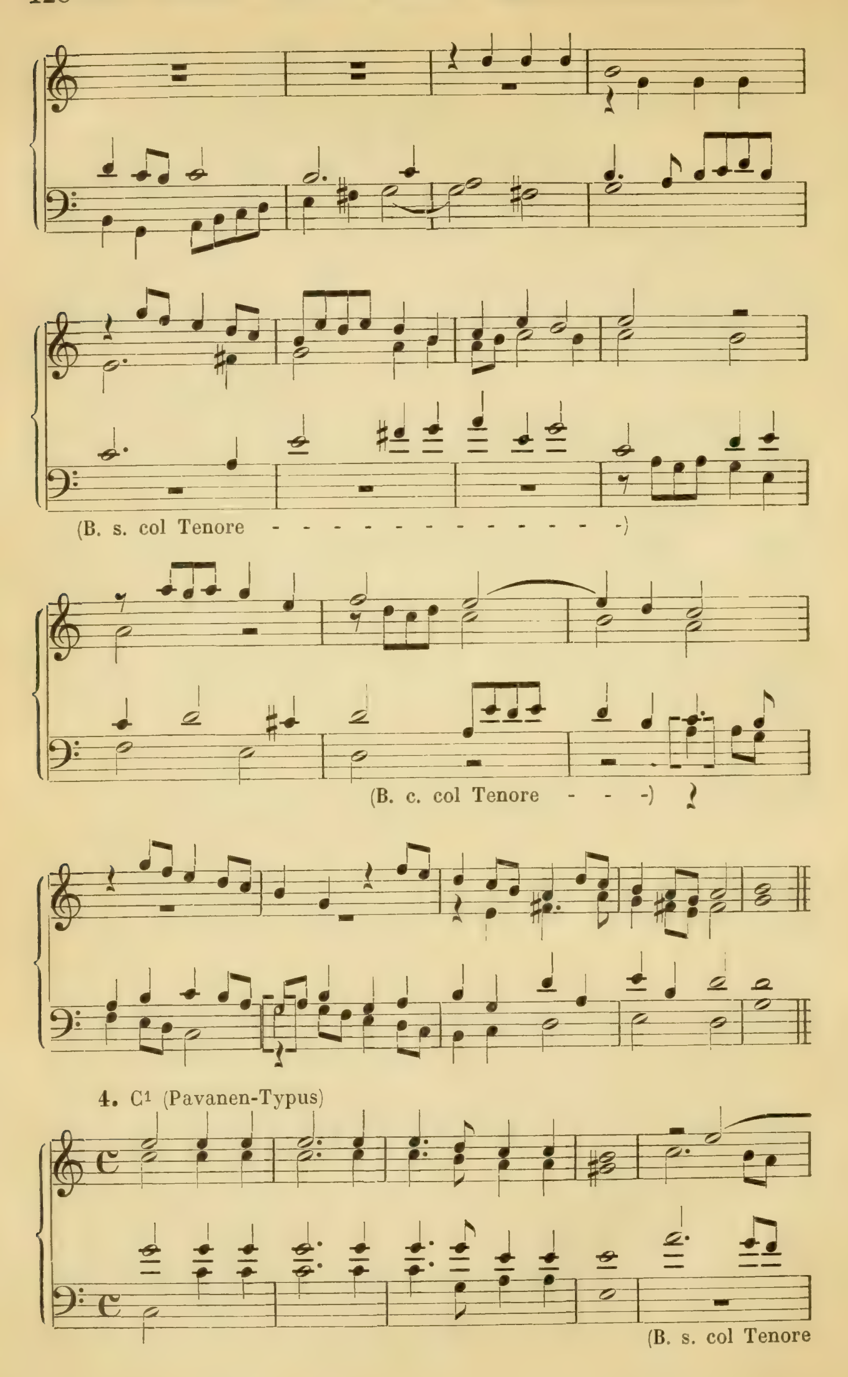
[1]) z. B. in dem »Ohren vergnügenden und Gemüth ergötzenden Tafelconfect« (Augsburg 1733); solche Gesangssonaten sind etwas ganz anderes als die Quodlibets des 16.—17. Jahrhunderts; sie wollen ernst genommen sein.

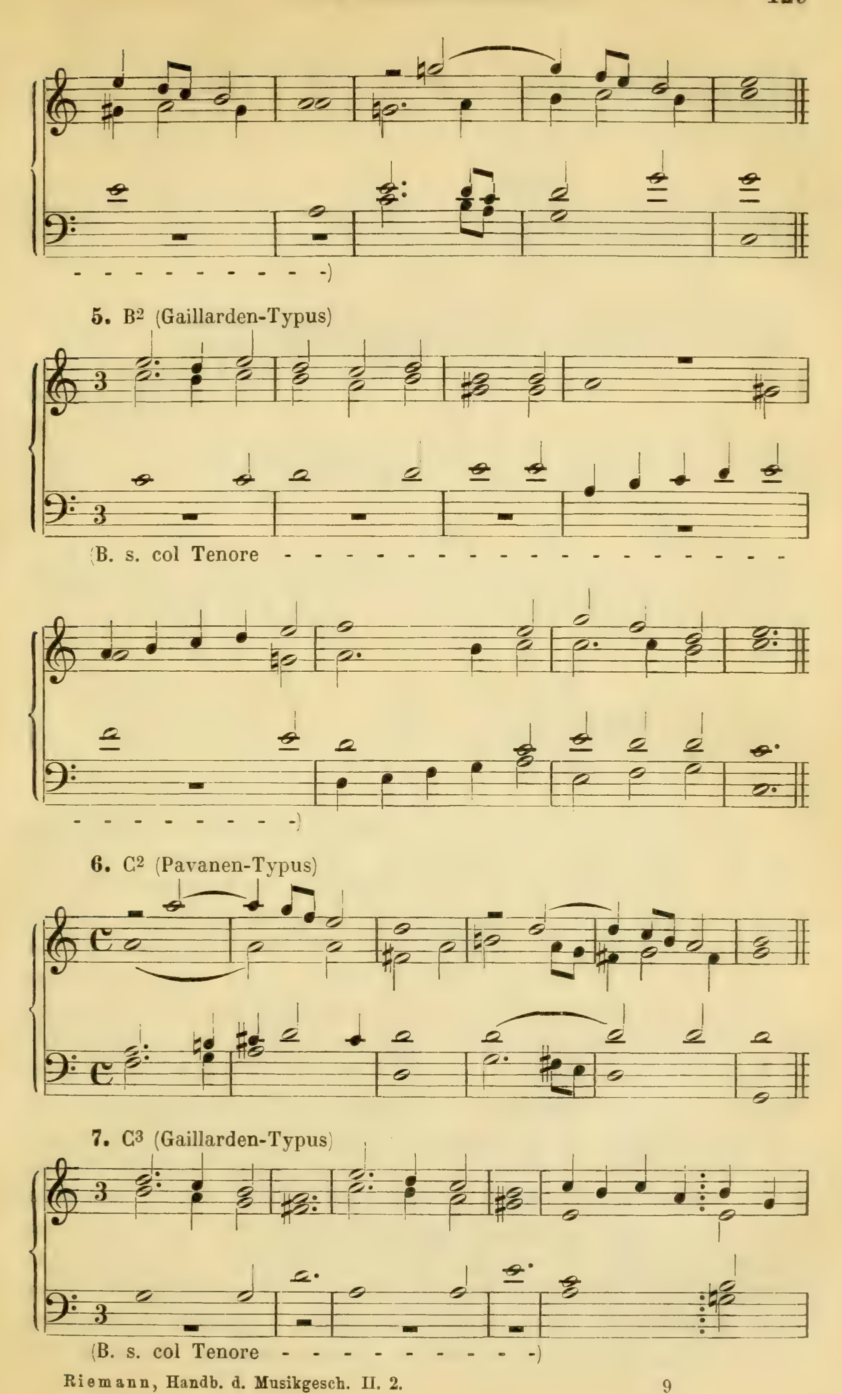
Giovanni Battista Grillo, Capricio a 4.

Canzoni per sonar, Venedig Rauerii, 1608 Nr. 14.

(Werte nicht verkürzt)



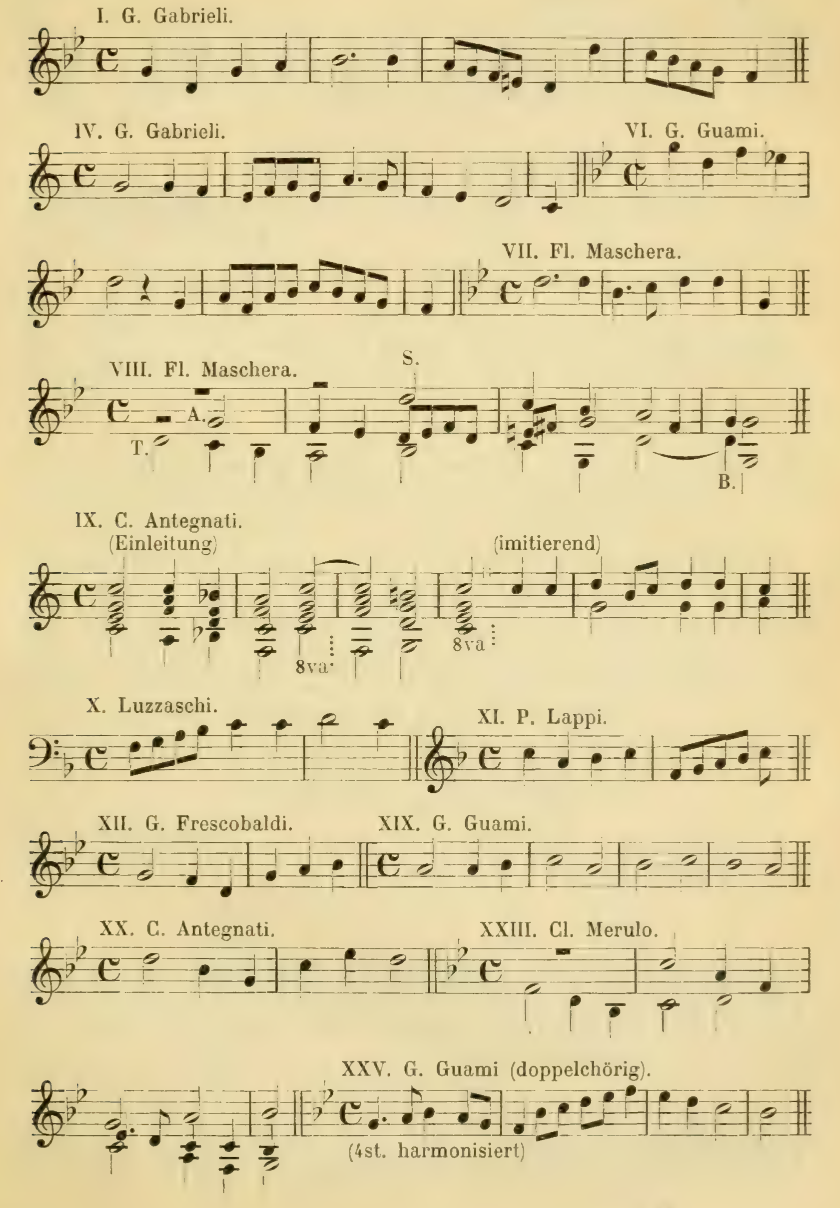

(B. s. col Tenore - - - - - - - - - - - - - -)
(B. c. col Tenore - - -)
4. C¹ (Pavanen-Typus)
(B. s. col Tenore


-)
5. B2 (Gaillarden-Typus)
3
3
(B. s. col Tenore
-)
6. C2 (Pavanen-Typus)
7. C3 (Gaillarden-Typus)
3
3
(B. s. col Tenore -)



Man hat wohl den ja sehr häufigen Anfängen der Kanzone mit der mehrmaligen Wiederholung eines Tones zuviel Gewicht beigelegt, indem man sie als das »Starenlied der Kanzone« bezeichnete. Aufgebracht hat dieselbe die Instrumentalkanzone durchaus nicht. Ein Blick in die ältere Vokal-Literatur lehrt, daß solcher Anfang mit noch stillstehender Harmonie und nur einfachster Äußerung rhythmischen Lebens im Anschluß an die Aussprache der Textsilben sozusagen etwas allgemein Selbstverständliches ist; es wäre eine durch ihr Ergebnis wahrscheinlich stark überraschende statistische Arbeit, einmal die Liedliteratur seit dem 14. Jahrhundert auf die Anfänge hin zu untersuchen (a mit Tonrepetitionen, b in aufsteigenden Sekundschritten, c in absteigenden Sekundschritten, d mit weiter ausholenden Intervallen usf.). Von den 36 Kanzonen der Raueriischen Sammlung fangen allerdings 13 mit dreimaligem Ansatz des ersten Tones an; der charakteristische Inhalt des Anfangsteils zeigt sich in diesen Fällen erst mit dem Heraustreten aus dem Anfangstone. Ich erinnere dieserhalb an Landis Notierungsweise mit einer Brevis zu Anfang ohne Anweisung für ihre Ver-

teilung auf die untergelegten Silben (S. 50). Die folgende Zusammenstellung von ohne »Starenlied« beginnenden Kanzonen der Raueriischen Sammlung wird ausreichen, diesen Gemeinplatz aus der Welt zu schaffen.



XXVII. G. Gabrieli. XXVIII. G. Gabrieli.

XXIX. G. Frescobaldi.

XXX. Or. Bartolini.

XXXIII. T. Massaini a 8 tromb.

XXXV. T. Massaini a 16 tromb.

(4st. harmonisiert)

Die Schlußnummer (XXXVI) ist ein fein gearbeitetes fünfstimmiges Stück von Claudio Merulo, das im ₵-Takt beginnt und schließt, nur einmal durch 10 Takte $^3/_1$ (Gaillardentypus) abgelöst. Die ad libitum-Stimme (Quintus si placet) lasse ich weg, da sie die Zeichnung verwirrt, desgleichen den Basso seguente. Die beiden Teile im ₵-Takt führen auffällig als Hauptthema das kurze Motiv durch:

Dasselbe läuft zu Anfang erst 13mal in dieser kurzen Form durch die Stimmen:



a

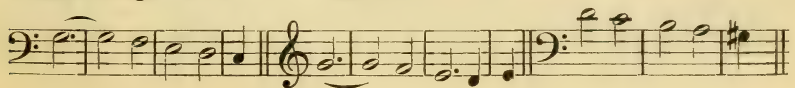
breiter Schluß . . . .

freie Schluß-

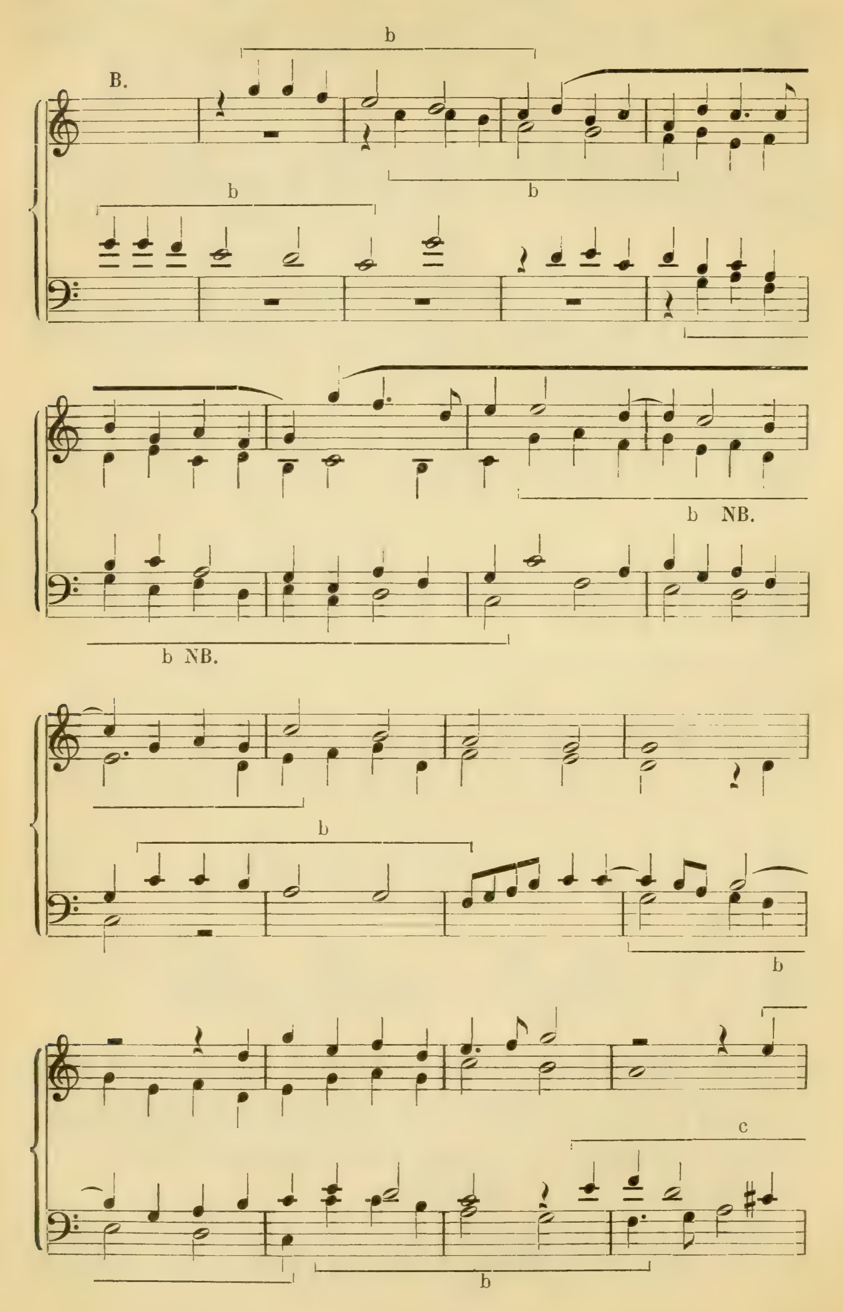
Anhänge

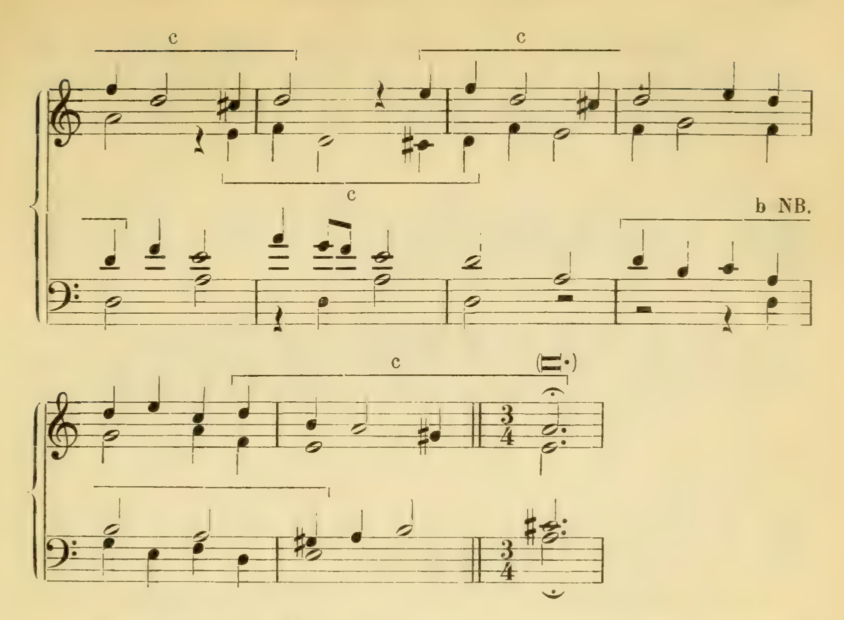
**

Dann tritt nach Ricercar-Gewöhnung die Durchführung neuer Motive ein, aber ohne Wechsel der Taktart und des Tempo. Ob das mit c bezeichnete Motiv thematisch gemeint ist, kann fraglich scheinen; jedenfalls sind die mit b NB. bezeichneten Formen als Erweiterungen von b zu verstehen:



und b bleibt also über c hinaus herrschend:

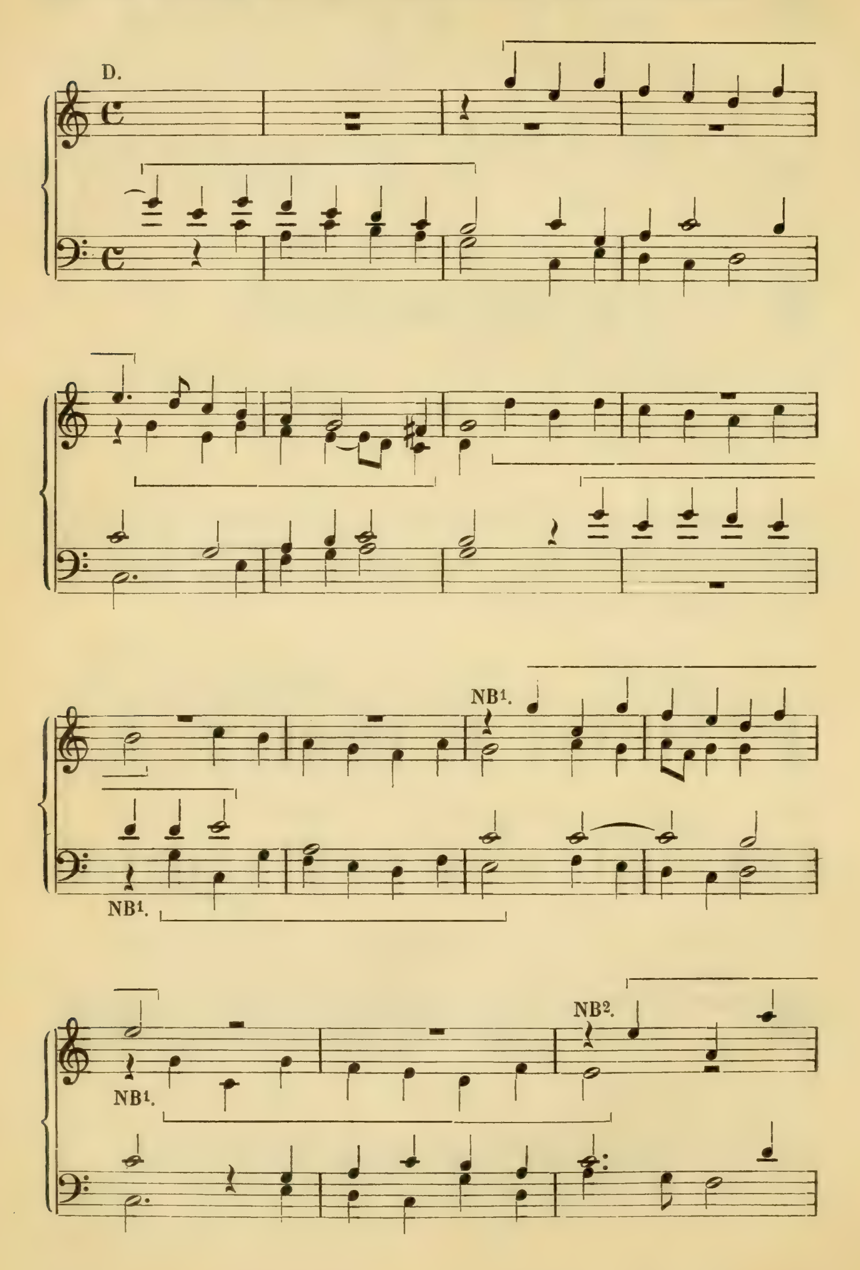




Das original im $^3/_1$-Takt notierte Tripelteilchen, das ich auf $^3/_4$ verkürze, soll wohl als aus dem Motiv c herauswachsend verstanden werden. Dasselbe ist mit Harmonie gesättigt und würdevollen, ernsten Charakters:



Die Wiederaufnahme des Ricercarstils bringt zunächst die Durchführung eines dem ersten und zweiten verwandten Motivs und soll vielleicht eine Art Verschweißung beider vorstellen:

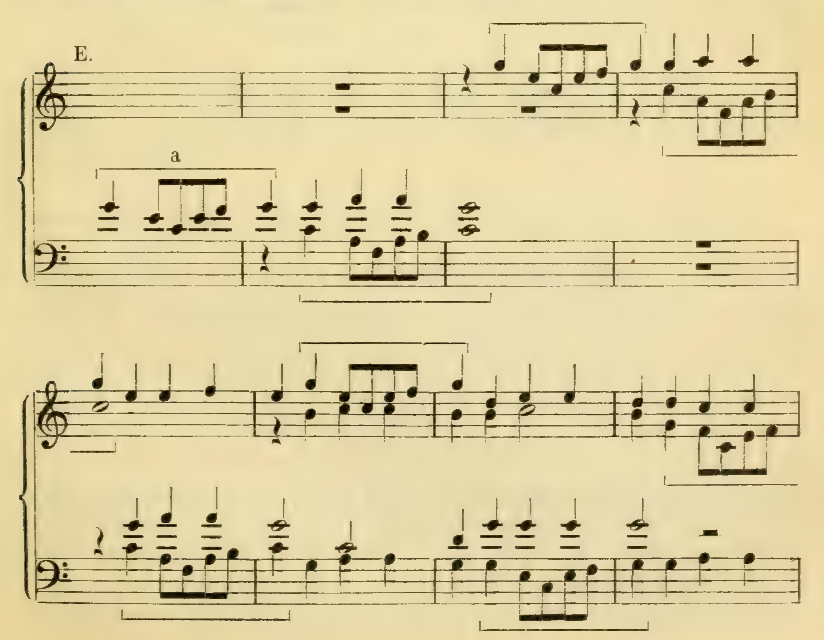




Hier ist die Erweiterung des Anfangsintervalls auf eine Quinte (NB1.) und gar die des zweiten auf eine Oktave (NB2.) statt einer Terz nur als eine starke Steigerung des Ausdrucks zu verstehen, welche die Identität des Themas nicht in Frage stellt. Ähnlich ist das Thema der nächsten Durchführung gemeint, die schon zur Fassung des Anfangs zurückleitet, nämlich nur als figurative Bereicherung des kleinen Hauptmotivs:



zu dessen Durchführung dann zurückgekehrt wird, ganz am Ende mit Verkürzung desselben auf Achtelnoten:



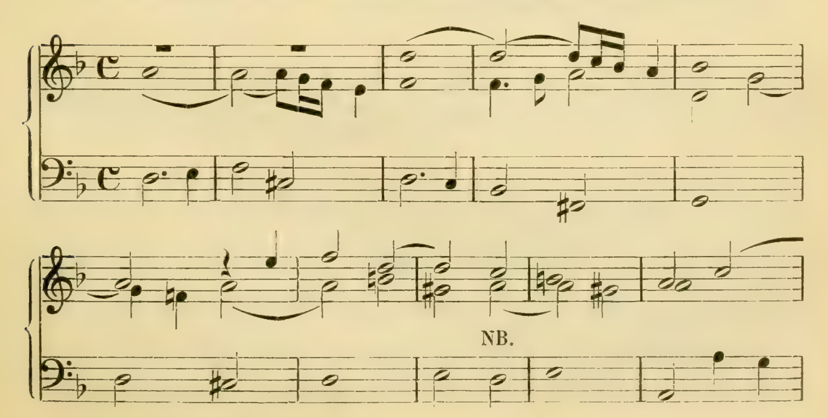


Wie man sieht, ergibt sich hier alles aus dem Hinundherspringen des kleinen Motivs von vier Tönen; alles weitere ist frei disponiert, und man würde die lichtvolle Arbeit nur unübersichtlich machen, wenn man auf die sonstigen Imitationen, die sich durch die Kontrapunktierungen ergeben, hinweisen wollte. Obgleich diese Kanzone Merulos, wie auch die Grillos, nichts mit den Tendenzen der Monodisten zu tun hat, wird man doch deutlich erkennen, daß diese Art von Kleinarbeit triebkräftige Keime enthält, welche der ferneren Entwicklung der Instrumentalmusik nach Seite der immanenten Konsequenz und Konstanz thematischer Arbeit dienen. Es lugt daraus schon so etwas hervor von der imponierenden Beteiligung einer Mehrheit von Stimmen an der Themenbildung in dem modernen Instrumentalstile, den die Mitte des 18. Jahrhunderts bringen sollte. Die alte polyphone Kunst des 16. Jahrhunderts

bahnt hier bereits den Weg hinüber zur durchbrochenen Arbeit Beethovens. Hat man das erkannt, so wird man verstehen lernen, warum diese auf den ersten Blick sich in kindliche Spielerei verlierenden Kanzonen mit solcher Ausdauer von den bedeutendsten Meistern gepflegt wurden. Wenn dieselben auch nicht in Lehrsätze formulieren konnten, was sie erstrebten, so leitete sie doch zweifellos ein starker künstlerischer Instinkt, der langsam aber sicher vorwärts führte.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß nach den ersten Versuchen Salomone Rossis (1613) und Biagio Marinis (1617) die Triosonate schnell der vier- und mehrstimmigen den Rang ablief. Rossi hat neben Stücken in einfacher Liedform (zweiteilig mit Reprisen), die er Sinfonia nennt, und Variationen über solche mit oder ohne bleibenden Baß, über die wir bereits sprachen, sowie Korrenten und andern Tanzstücken auch Kanzonen für Trio geschrieben, die aber durchaus dieselbe Faktur zeigen wie die besprochenen Werke, nämlich entweder die schlichte Parallelführung der beiden Violinen oder dialogisches Alternieren bis zum konsequent geteilten Passagenspiel und nur selten einmal mit kräftigerer kontrapunktischer Differenzierung der beiden Oberstimmen in Synkopierungen oder Sequenzen. Diese Eigentümlichkeit war ja der Grund, Rossi sehr bestimmt als Pfleger des monodischen Instrumentalstils zu qualifizieren. Auch wo er, Gabrielis Sonate für drei Violinen von 1595 nachahmend, die beiden Violinen in kurzem Abstande imitierend einsetzen läßt und in gediegenem Kontrapunkt weiterführt, wie in der ersten Sonate von 1613, ist doch nach wenigen Noten die Wirkung wieder die des harmonischen Satzes trotz der Vorhalte und Durchgänge:

Salomone Rossi, Sonata detta »La Moderna« (1613).



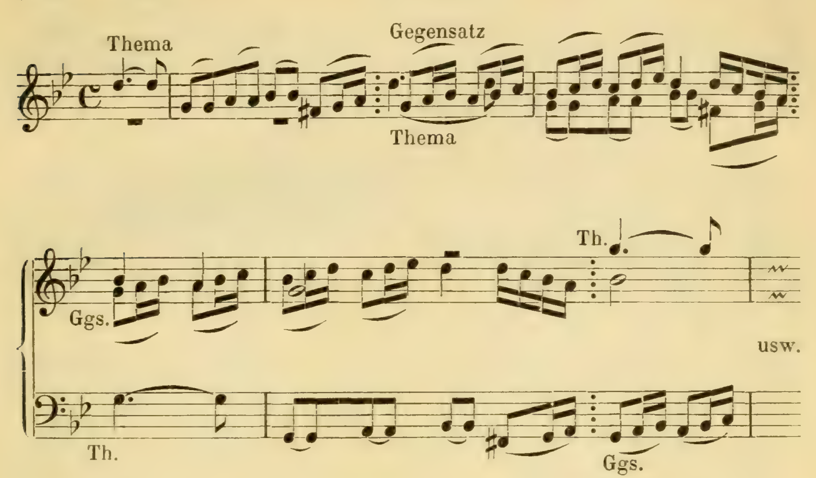
Das ist gewiß ein prächtiger Anfang, der auch eine fünfzig Jahre später geschriebene Sonate nicht verunzieren würde; aber es ist doch ein nur wenig ausgeschmückter homophoner Satz. Die beiden andern Teile dieser Kanzone kommen aber erst recht nicht zu einer wirklichen Emanzipation der beiden Violinen voneinander. Etwas wie einen Gegensatz zum Thema-Anfange bringt der erste Teil der zweiten Sonate (Kanzone):



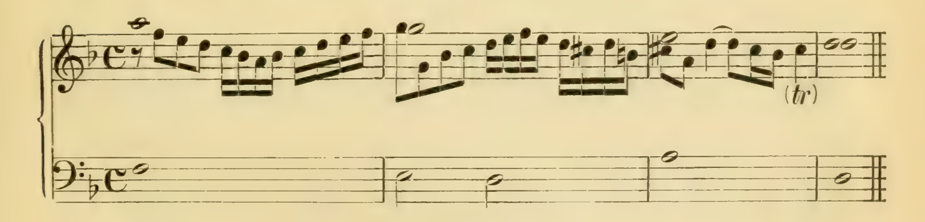
Aber der Fortgang enttäuscht und bringt gleich wieder das Wechselspiel statt der Kontrastierung der Stimmen.

Auch Marinis Triosonaten stecken entweder im Parallelspiel und Satz Note gegen Note oder im Dialogisieren der beiden Violinen fest; nur in der 13. Sonate seines Op. 1, *La Foscarina*, erscheint zum Einsatz des Anfangsthemas in der zweiten Violine der Fortgang der ersten Violine als ein rhythmisch bestimmt differen-

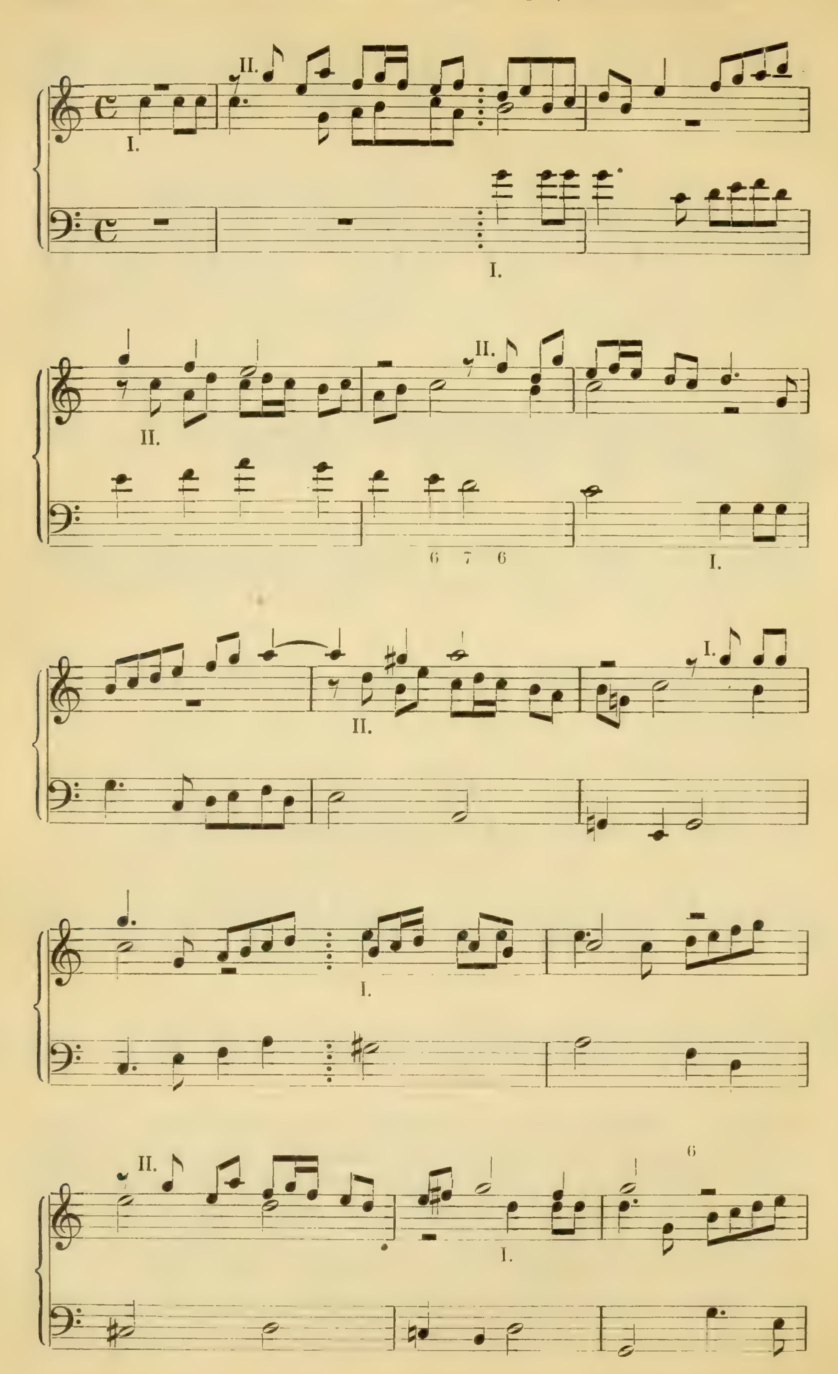
zierter Gegensatz, der auch als solcher wirklich in dem leider nur zu kurzen ersten Teile und seiner Wiederkehr als 8. Teil (nach der Stelle mit dem Tremolo; vgl. S. 101) weiter verwertet wird (Bögen original):



Aber Marini scheint nicht bemerkt zu haben, was für einen Fund er mit dieser Differenzierung der beiden Stimmen gemacht hat und bringt, soweit ich sehe, etwas Ähnliches nicht wieder, wenigstens nicht in den Triosonaten. In Op. 8 (1626) taucht in der ersten Kanzone für vier Violinen mit B. c. sporadisch eine Idee auf, die mit zwei Themen gegensätzlichen Charakters einsetzt:



Ohne verbindende Brücke werden diese vier Takte in *A*-moll von der 3. und 4. Violine mit B. c. beantwortet, und erst dann erfolgt ein Ineinandergreifen zweitaktiger Bruchstücke ähnlicher Anlage. Immerhin spricht aus diesen Anläufen die Ahnung eines äußerst wertvollen Fortschritts in der Technik des Instrumentalsatzes. Noch bestimmter kommt derselbe zur Geltung in der zweiten der fünf Canzoni a due canti (Triosonaten) in den Canzoni da sonar Frescobaldis v. J. 1628 und zwar im dritten Teil:

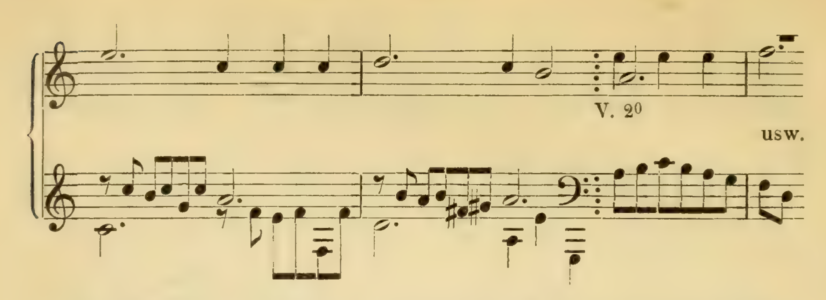


II.
I.
I.
II.
II.
6 7 6
I.
I.
II.
I.
II.
I.
6

NB. Diese kleine Sexte der Dominante vor Schlüssen in Dur ist eine sehr häufige Erscheinung im ganzen 17. Jahrhundert.

Aber auch bei Frescobaldi ist solche Doppelthematik etwas Außergewöhnliches; er begnügt sich sonst ebenfalls mit den durch Nachahmung eines Themas und seiner schlichten Kontrapunktierung ohne Anwendung des doppelten Kontrapunkts sich ergebenden Kombinationen. Aber das einmal gefundene neue Mittel wurde von anderen bemerkt, gewürdigt und weiter entwickelt, zunächst schon 1637 von Tarquinio Merula in der Sonate *La Pedrina*, deren Anfang eins der wenigen Beispiele der Andeutung motivischer Arbeit für die Ausführung des Basso continuo bildet, nämlich:





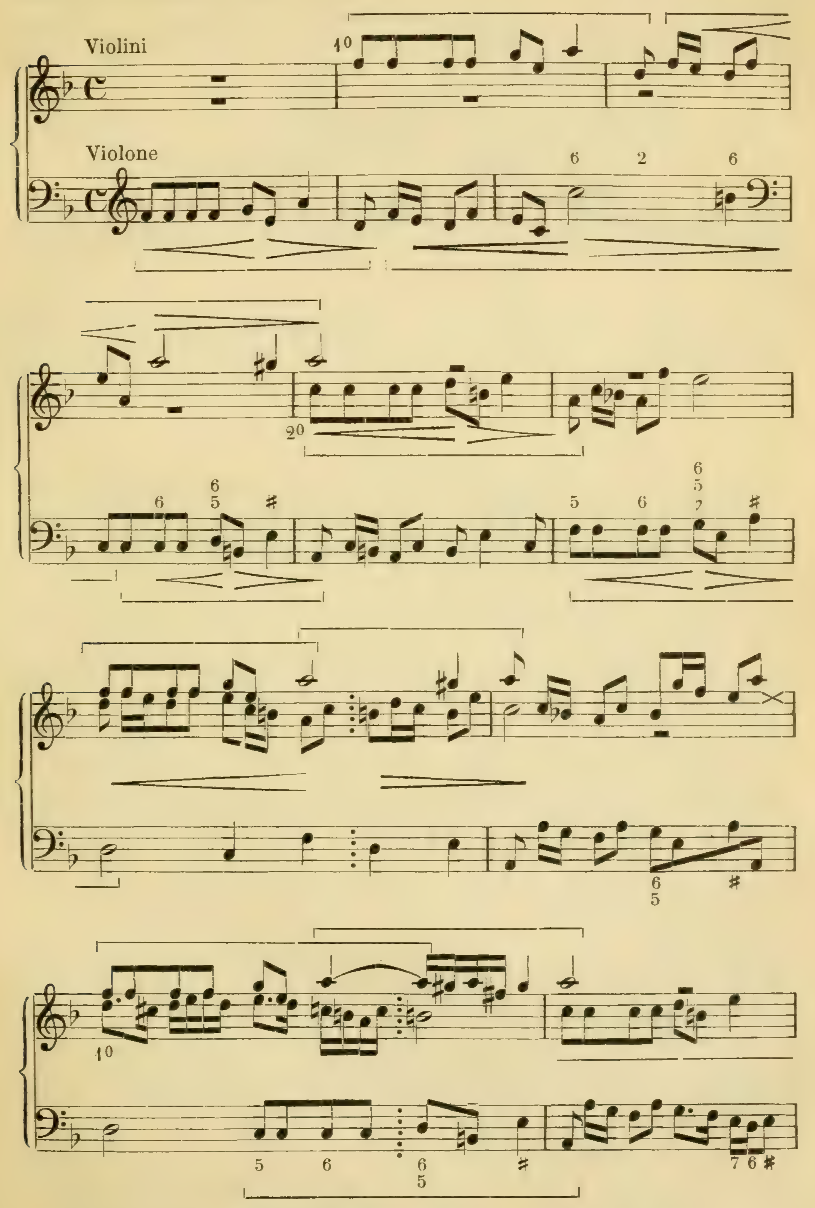
Dieses Motiv im Continuo bildet aber einen bestimmten Gegensatz zum Hauptmotiv, und aus ihm entwickelt sich wenige Takte weiter, wo das Hauptmotiv in Achtel aufgelöst wird, ein Gegenthema in Sechzehntelbewegung:

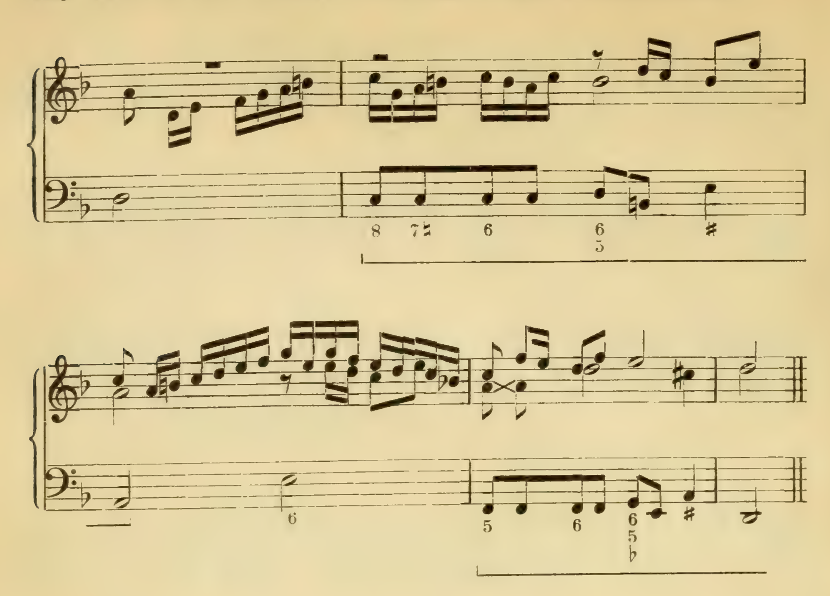
Violini

B. c.

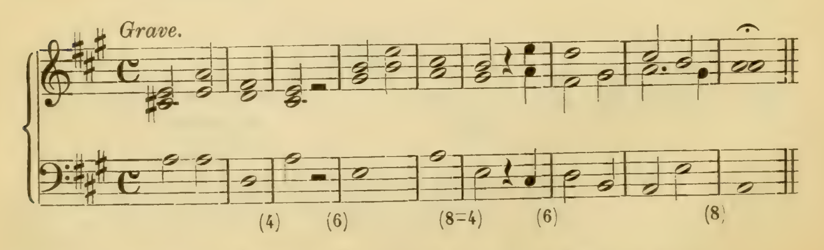
mit vertauschten Rollen rep.

Im 4. Buch der Kanzonen Marinis, das freilich erst 1651 erschien, steht eine Trio-Kanzone »L'ara«, deren erster Teil (als 5. [Schlußteil] noch einmal kurz aufgenommen) die Früchte der neuen Erkenntnis deutlich zeigt:

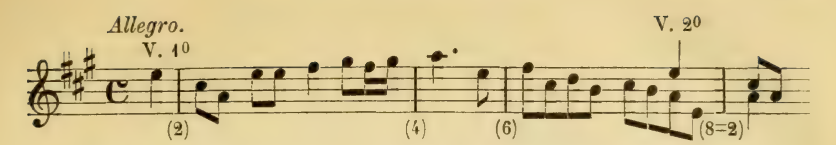




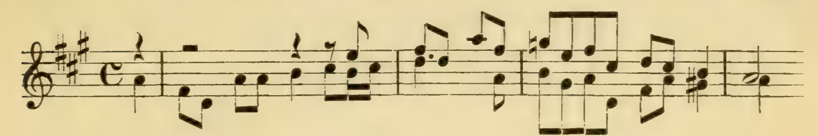
Eine bedeutsame Stellung nehmen auch in der Geschichte der Kanzone die Werke Maurizio Cazzatis ein (ca. 1620—1677). Seine Triosonaten zeigen zwar in der Hauptsache noch fortgesetztes Parallelspiel der beiden Violinen wie bei Rossi und Marini (aber nur wenig geteiltes Passagenspiel und dialogisierende Partien), haben aber doch mehrfach zum zweiten Thema-Einsatze des fugierten Hauptteils auffallend kontrastierende Kontrapunkte. Eine von ihm aufgebrachte und seinem an die Schwelle der Klassizität überführenden Schüler Giov. Batt. Vitali vererbte originelle Idee ist die Wiederkehr des fugierten Hauptteils mit Zerlegung des Themas in zwei Teile, die erneut selbständig fugiert oder auch kontrapunktisch kombiniert werden; letzteres gleich in der ersten Kanzone »La Gonzaga« seines Op. 2 (1642). Nach einer kurzen Grave-Einleitung im Dreitaktrhythmus:



tritt (Allegro) der fugierte Hauptteil mit dem Thema ein:



Der (6.) Schlußteil bringt dafür die zusammengeschobene Form:



Einen wirklich gegensätzlichen Kontrapunkt bringt der die zweite Kanzone »La Turca« beginnende fugierte Teil:



Der Schlußteil kombiniert die damit gegebenen Elemente in der besonders den Schleifer des Gegensatzes stärker ausbeutenden Form:





In der 9. Sonate seines Op. 8 (1648) »La Lucilla« bringt Cazzati einen markanten Gegensatz gleich zum ersten Thema-Einsatz des ersten Teils:

NB. tr (2) (2a) (2b = 3)

NB. (4) (4a) (4b=5)

usw. (6) NB. (6a)

Es ist dies ein Satz, der durch seine Ruhe und Besonnenheit angenehm absticht gegenüber dem sonstigen hastigen Wesen der Kanzonen. Diese Wirkung ist natürlich in erster Linie bedingt durch die wiederholten Schlußbestätigungen. Die ganze Kanzone hat nur vier Teile. Der zweite ist ein kleines Grave, das offenbar

auch mit besonderer Liebe ausgearbeitet ist, übrigens aber die bekannte ständig sich in der Sonate einbürgernde harmonische Haltung hat:

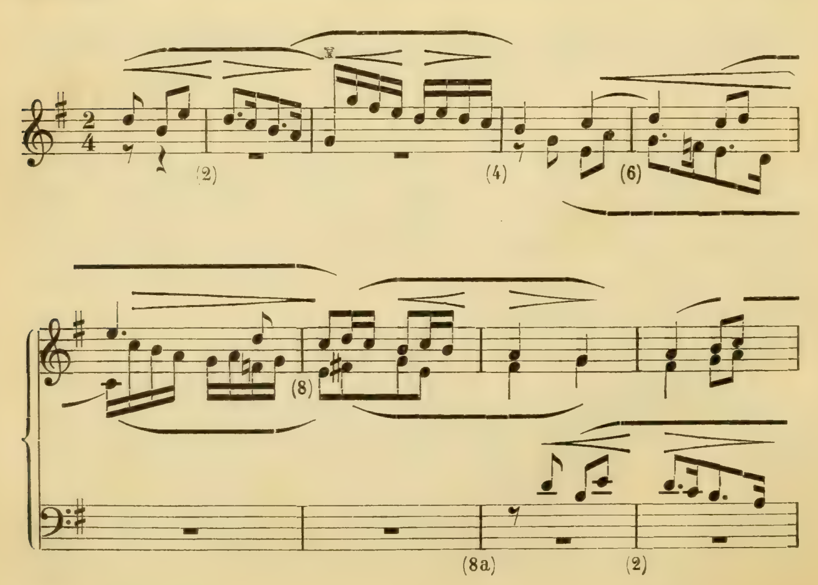
Der Baß des Nachsatzes (NB.) ist offenbar als Umbildung des Hauptthemas des Fugato gemeint. Das ist darum höchst wahrscheinlich, weil das nun folgende Allegro im $^3/_1$-Takt ebenfalls thematisch an das Fugato anknüpft, aber das gezackte Thema des Gegensatzes dem melodisch geschlossenen Hauptthema voranschickt. Ich verkürze die Werte auf $^1/_4$:





Der Schlußteil kommt auf das Hauptthema zurück, aber ohne den Gegensatz.

Wieder ein Stück weiter bringt die Instrumentalkanzone Massimiliano Neri, 1644 erster Organist der Markuskirche zu Venedig, 1664 kurkölnischer Hoforganist, ein gediegener Kontrapunktiker, der zwar von der Kleingliedrigkeit der Kanzone nicht loskommt, auch immer noch oft lange Strecken die beiden Violinen parallel führt, kurz doch ganz ein Kind seiner Zeit ist, aber in einigen fugierten Sätzen durch meisterhafte Differenzierung der Stimmen und glückliche Verwertung gegensätzlicher Motive neben den Hauptthemen der Fugenkunst der klassischen Zeit nahekommt. Schon in seinem Op. 1, den Sonate et Canzoni .... in chiesa et in camera (1644), nämlich im ersten Teil der ersten vierstimmigen Sonate (2 Violini, Altoviola, Bassoviola, mit Basso seguente) ist das der Fall:



(4) (6) (8)

usw

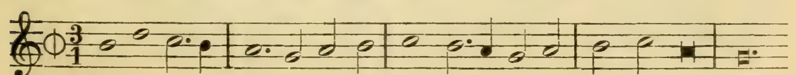
(8a) (8b)

Die Sonate ist auch dadurch merkwürdig, daß sie als vierten Teil Soli der ersten und zweiten Violine und schließlich beider zusammen bringt, fortlaufend in Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnoten, bei vollständig pausierender Altviola. Die Tempobezeichnung Largo bedeutete damals nur breiten Vortrag und schließt virtuosen Glanz durchaus nicht aus; aber bei näherer Betrachtung ergibt sich auch, daß man es doch nicht nur mit virtuosem Passagenwerk zu tun hat, sondern daß das fortgesetzt durchgeführte Hauptmotiv dieser Soli

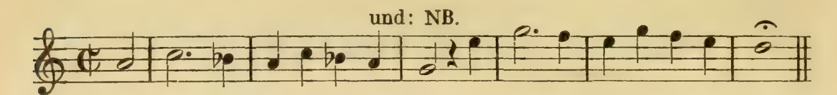


eine Umgestaltung (Verkürzung) des Themas des ersten Teils ist. Aber wie dem auch sei, auf alle Fälle stehen wir hier vor den Anfängen des späteren Konzertes.

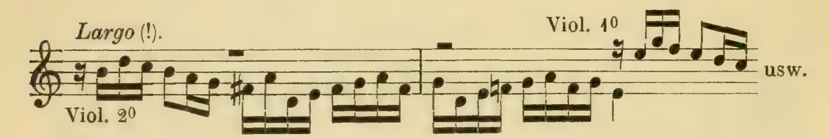
Die erste Trio-Kanzone in Neris Op. 2 (1651) enthält ebenfalls konzertmäßige Elemente, welche die oben gegebene Deutung derselben durchaus bestätigen. Der zweite Teil (Adagio) stellt folgendes Thema auf (Note gegen Note harmonisiert):



transponiert es nach *C*-dur, verkürzt es dann zu der Gestalt

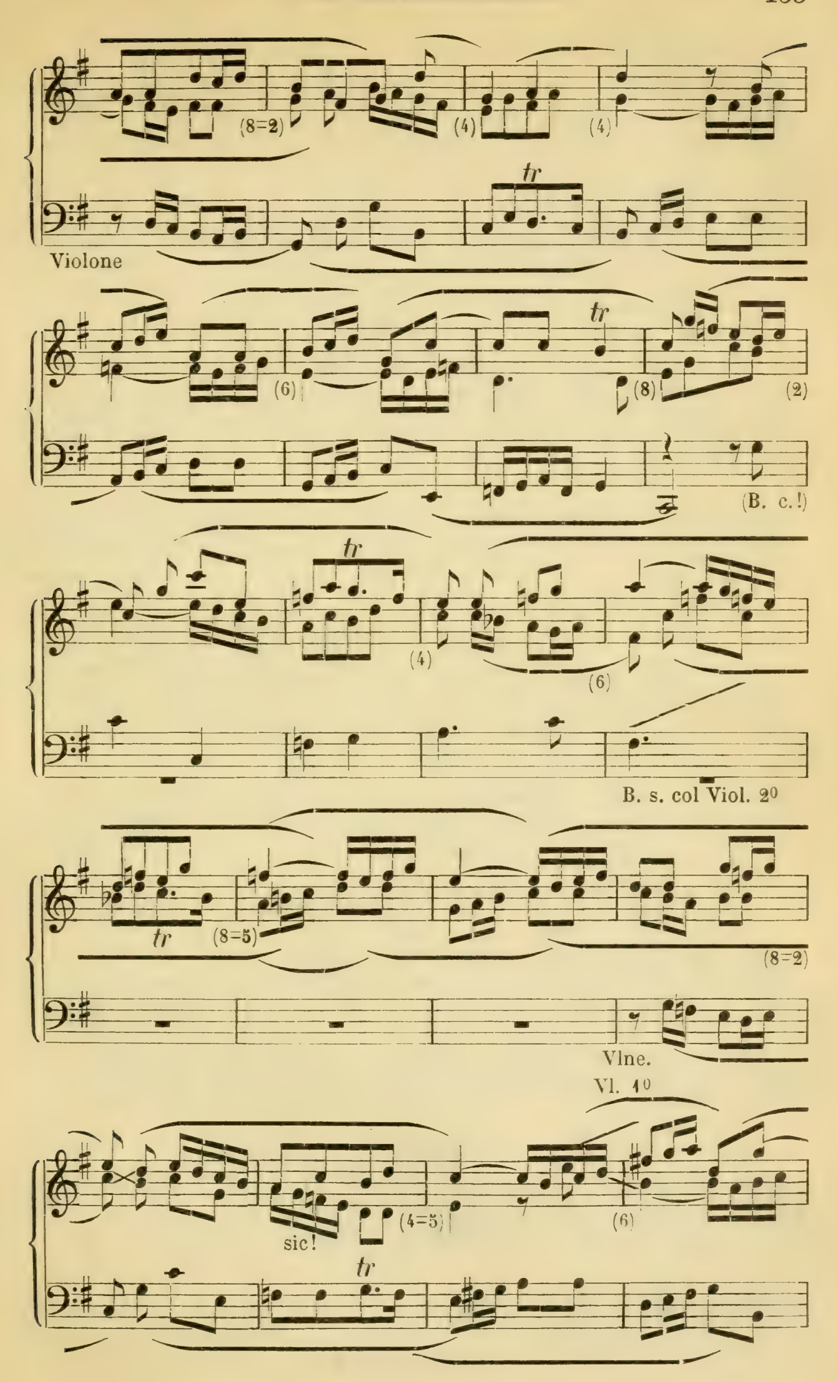


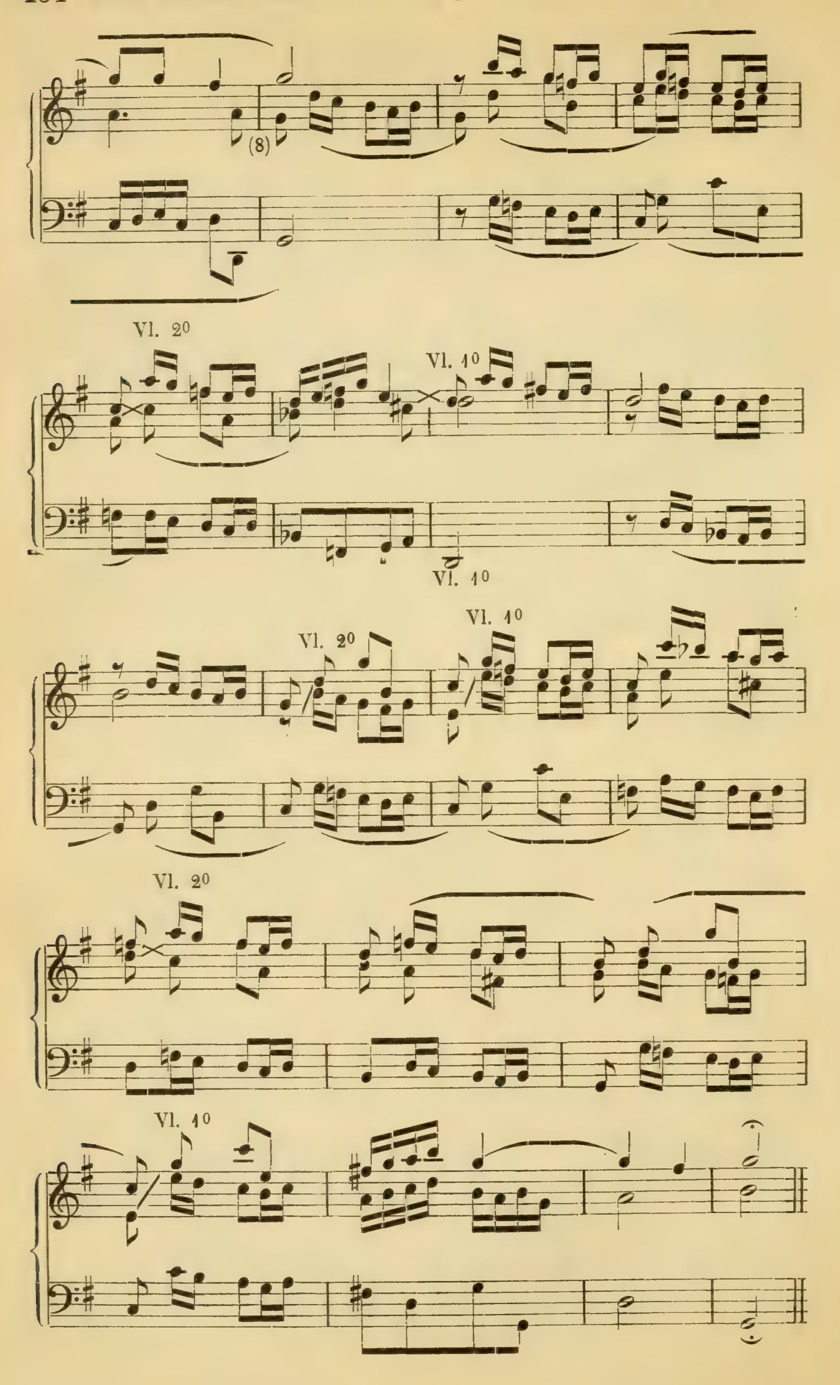
(immer noch Note gegen Note); dann aber setzt der das Wechselspiel und Zusammenspiel der beiden Violinen mit Continuo aber ohne Violone bringende konzertartige Teil ein:



Nochmals wird das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt vom Tutti gespielt, und dann folgt ein Solo des Violone von beträchtlicher Länge, während dessen beide Violinen schweigen, worauf abermals das Tutti das Thema mit einigen Anhängen spielt. Musikalisch höherstehend ist aber der erste Teil der zweiten Triosonate, der ganz hier stehen mag, um meine Behauptung von der gediegenen Fugenkunst Neris zu belegen. In der Mitte (bei sic!) hat Neri einmal das Hauptthema geändert, um ein paar Quinten zu beseitigen; glücklicher wäre es wohl gewesen, die Mittelstimmen anders zu führen:




(8=2)
(4)
(4)
tr
Violone
(6)
tr
(8)
(2)
(B. c.!)
tr
(4)
(6)
B. s. col Viol. 2⁰
tr
(8=5)
(8=2)
Vlne.
Vl. 1⁰
sic!
(4=5)
tr
(6)


(8)
Vl. 2⁰
Vl. 1⁰
Vl. 1⁰
Vl. 2⁰
Vl. 1⁰
Vl. 2⁰
Vl. 1⁰

Aus der großen Menge der Sonaten und Kanzonen, welche in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, heben sich Sätze wie die hier mitgeteilten auffallend heraus. Weitaus die Mehrzahl derselben interessiert nur durch gelegentliche hübsche Einfälle, scharfgeschnittene Themen von starkem Ausdruck, die man aber regelmäßig nach einigen Takten entschwinden sieht, mit Bedauern, daß sie nicht die Verarbeitung und Entwickelung gefunden, deren sie fähig wären. Das gilt in erster Linie von den Sätzen im imitierenden Stil (Ricercar-Typus), mehr oder minder aber doch auch von den homophon gefaßten. Solange die Neigung sich hielt, den Reiz der Kanzone in dem bunten Wechsel der zur Aussprache kommenden gegensätzlichen Charaktere zu suchen, blieb die Vielgliedrigkeit und damit zugleich die Kürze der einzelnen Teilchen begreiflicherweise bestehen. Hinderte doch nichts, ein hübsches Tanzthema wirklich als mehrteiligen Satz oder ein gutes Fugenthema als selbständiges Ricercar (Fantasia, Capriccio) und eine ansprechende Kantilene als Aria mit oder ohne Variationen zu bearbeiten, was natürlich auch oft genug geschah. Man könnte sich deshalb schließlich eher darüber wundern, daß dennoch die Kanzonen-Komposition nicht aufgegeben und durch langausgeführte Stücke der verschiedenen Arten ganz verdrängt wurde.

Einzelne Fälle der Beschränkung der Kanzone auf nur wenige, dann etwas weiter ausgeführte Teile finden sich zwar fortgesetzt, wie schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts Fälle thematischer Einheit langer Ricercari vorkommen; aber von einer ausgesprochenen Tendenz, die Zahl der Teile der Kanzone einzuschränken und die einzelnen Teile dafür etwas ausgiebiger auszuarbeiten und auch gegeneinander abzuschließen, kann doch vor der Mitte des Jahrhunderts nicht gesprochen werden. Vielleicht trifft man das Rechte, wenn man annimmt, daß erst das Aufblühen der Ensemble-Suitenkomposition und ihre Verbreitung auch nach Italien dazu den Anstoß gegeben hat.

Der erste, bei dem ich die Kirchensonate ungefähr in der späteren Form festgestellt fand, nämlich mit Beschränkung der Satzzahl auf 4 in der typischen Ordnung:

I. pathetischer Satz im Pavanenstil,
II. Allegro (imitierend),
III. Satz im Tripeltakt (Gaillarde oder Courante),
IV. dem ersten ähnlicher pavanenartiger Schlußteil, aber mit figurativen Elementen,

ist Nicolaus a Kempis mit seinen »Sinfonie« v. J. 1644, von denen ich nur das unvollständige Kasseler Exemplar kenne (ohne

zweite Violine), in dem nur die Violinsolosonaten komplett vorliegen; eine derselben in *A*-dur habe ich in meiner Sammlung »Alte Kammermusik« herausgegeben. Die Anfänge der vier Sätze von Nr. 11 mögen hier stehen:

(*Largo*)

(*Allegro*)

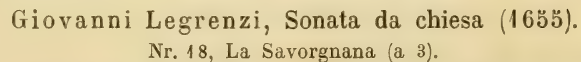
(*Allegro*)

usw.

(*Largo*)

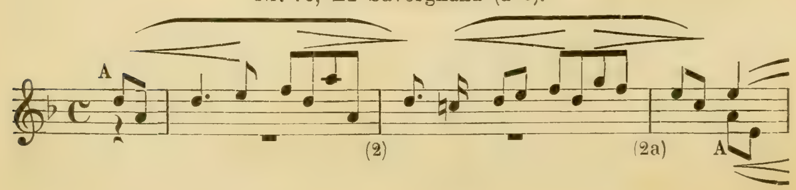
usw.

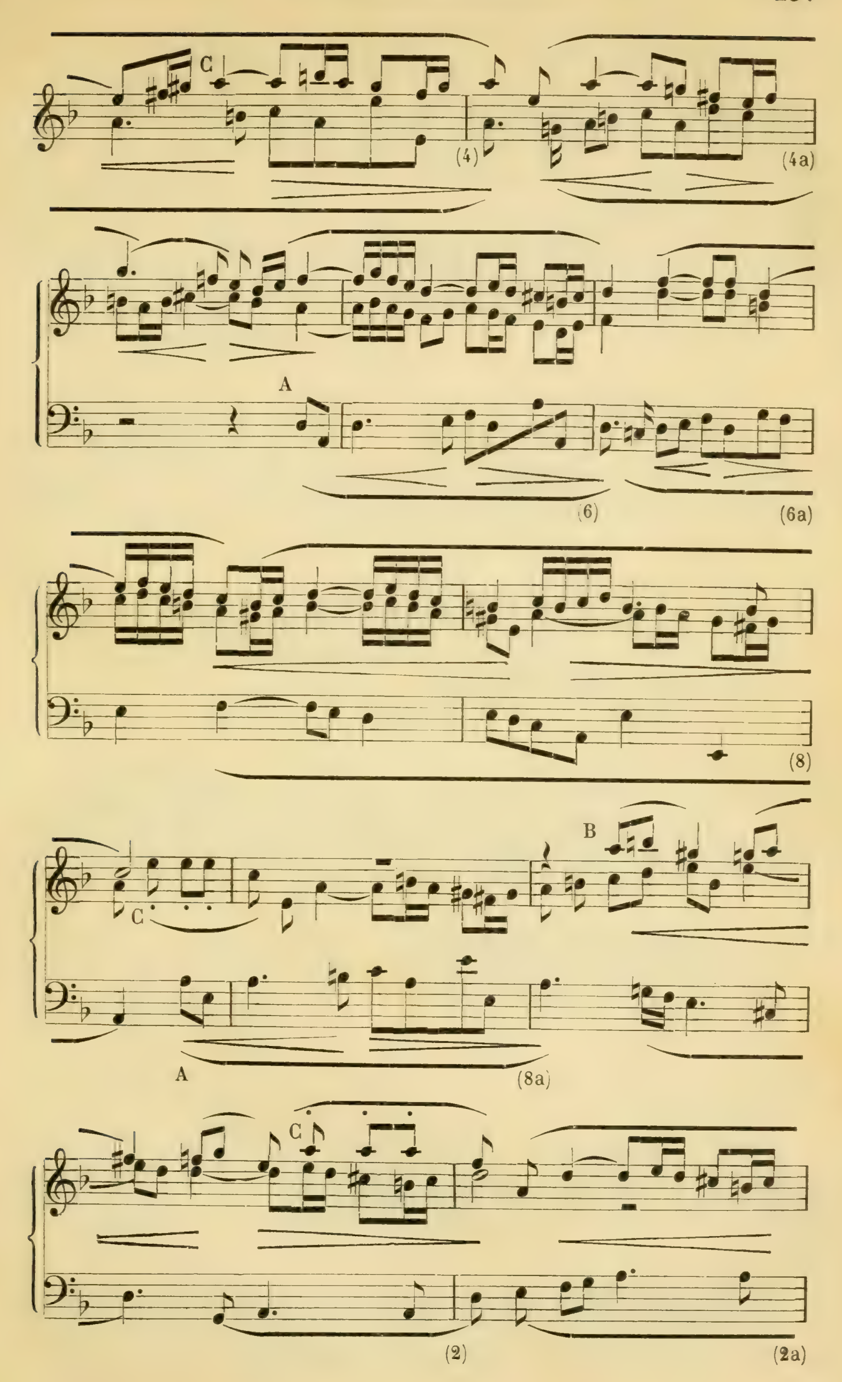
Aber a Kempis tritt in Schatten gegenüber einem Meister ersten Ranges, der uns in Giovanni Legrenzi entgegentritt. Legrenzi ist nicht nur als Gesangskomponist hervorragend, sondern auch als Instrumentalkomponist. Die Schlußnummer seiner Sonaten Op. 2 (1655) imponiert zunächst durch den ersten Satz, eine recht respektable Fuge, deren Hauptthema (A) sich ein interessantes chromatisches zweites (B) gegenüberstellt, die aber auch den ersten Gegensatz (C) konserviert und von wahrhaft klassischer Faktur ist.

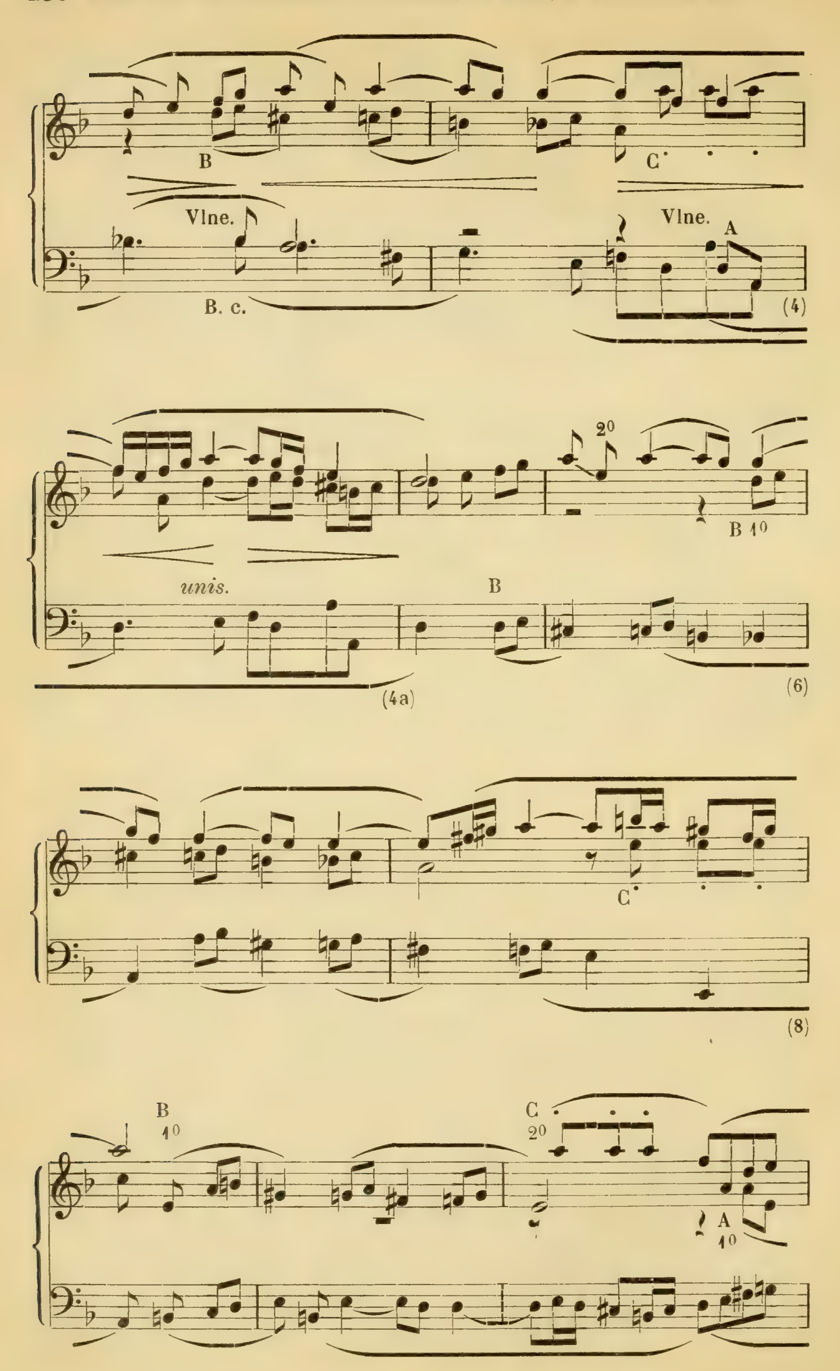


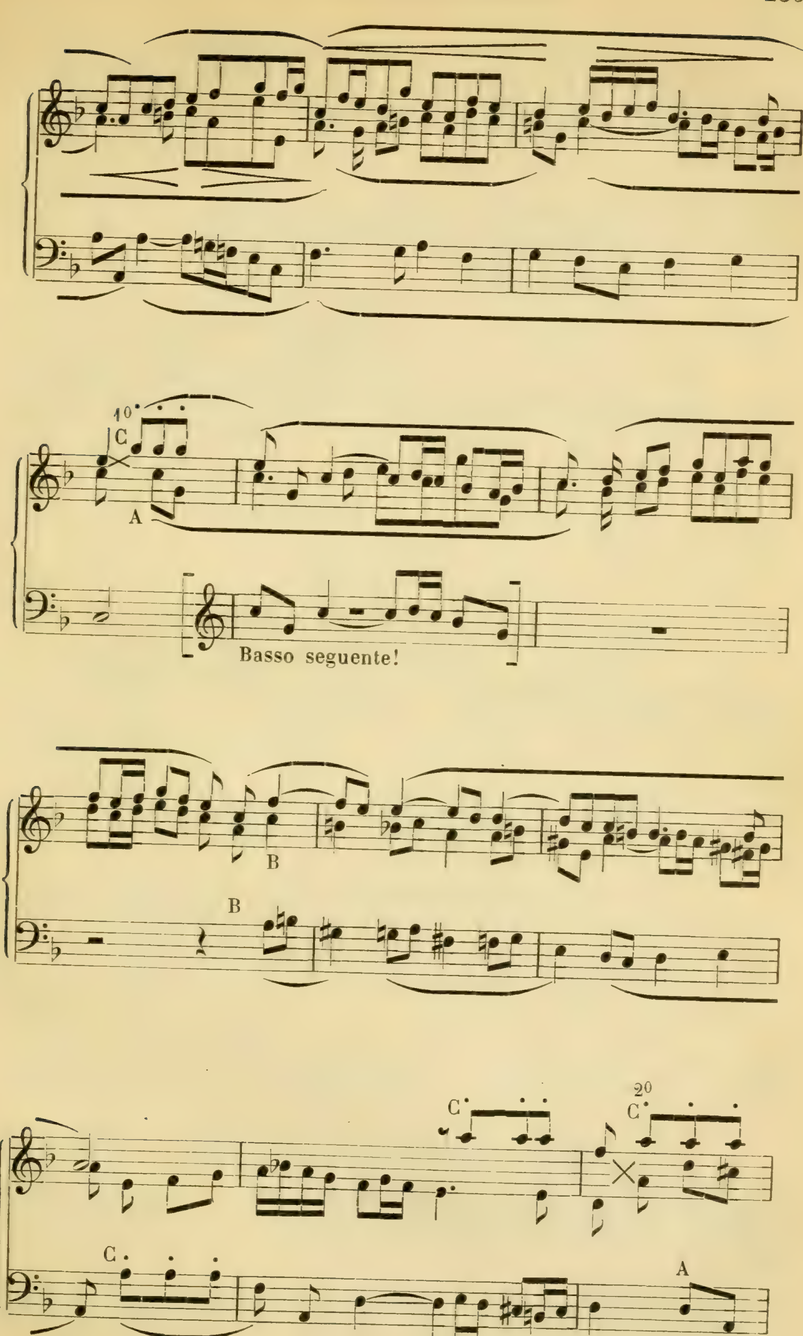
Giovanni Legrenzi, Sonata da chiesa (1655).

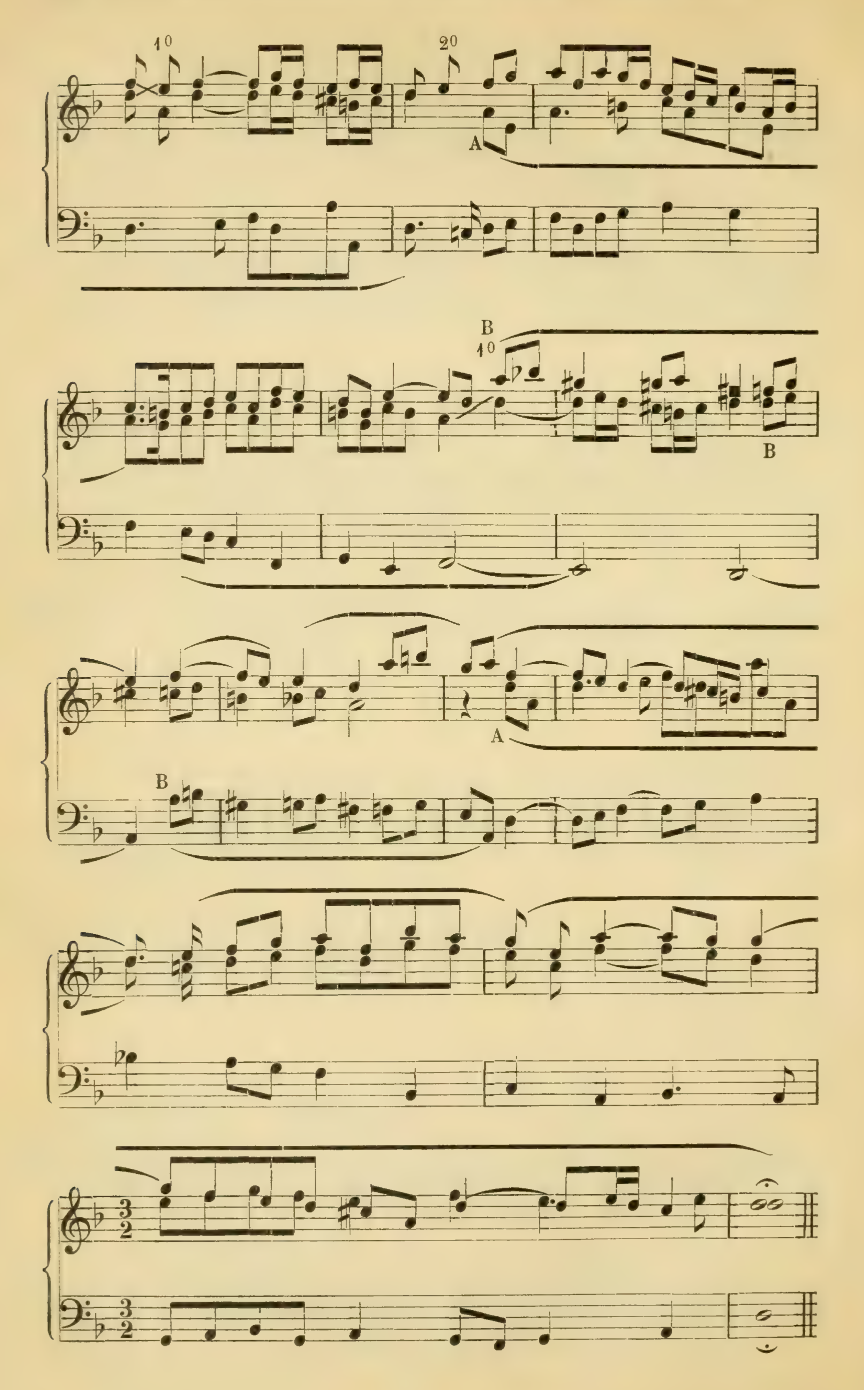
Nr. 18, La Savorgnana (a 3).




C
(4)
(4a)
A
(6)
(6a)
(8)
B
C
A
(8a)
C
(2)
(2a)

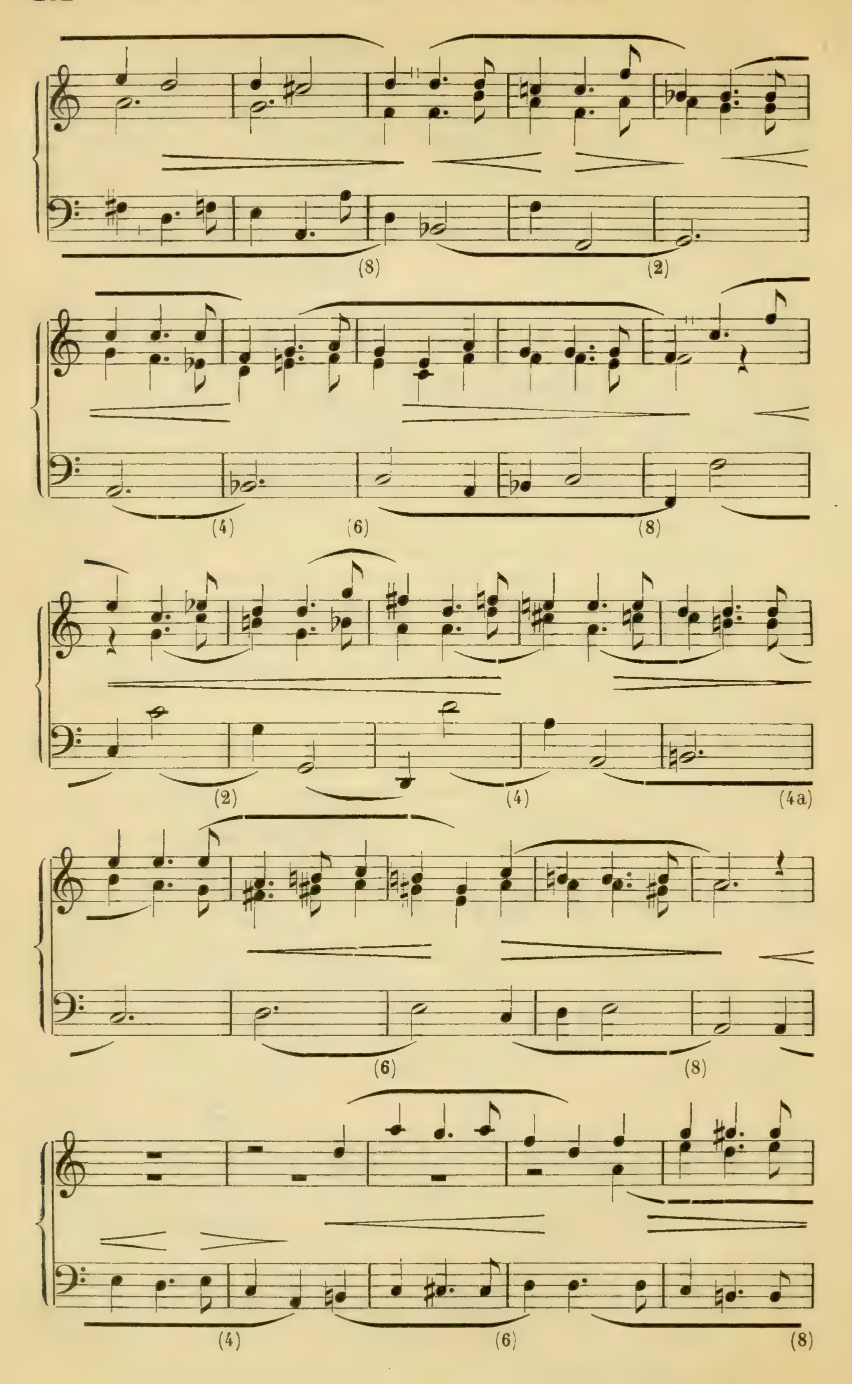

B
C
Vlne.
Vlne.
A
B. c.
(4)
unis.
B
B 1⁰
2⁰
(4a)
(6)
C
(8)
B
1⁰
C
2⁰
A
1⁰

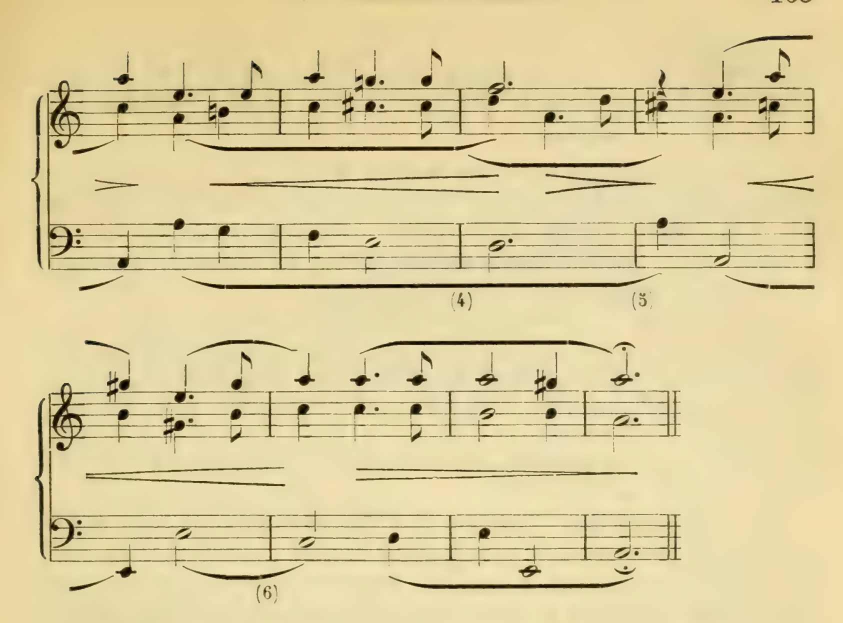

10
C
A
Basso seguente!
B
B
C.
C.
20
C.
A



Aber auch der zweite Satz ist ein Novum, im Sarabandenstil gehalten (aber ohne Reprisen), von zwingender harmonischen Logik getragen; ich möchte ihn geradezu als das Vorbild zahlloser Opernarien dieses Stils bei den besten Komponisten der Folgezeit betrachten. Seinerseits mag er durch das »Delizie contente« und »Se dardo pungente« in Cavallis Giasone angeregt sein; aber er reicht über seine Vorbilder hinaus. Auch er muß ganz hier stehen.




(8)
(2)
(4)
(6)
(8)
(2)
(4)
(4a)
(6)
(8)
(4)
(6)
(8)



Daß der zweite Satz mit dem ersten thematisch zusammenhängt, steht wohl außer Zweifel; die Wiederkehr des chromatischen Themas ist ja unverkennbar, aber auch das Hauptmotiv ist aus der Fuge abgeleitet. Den Schluß bildet ein überleitendes Adagio von zehn Takten von würdiger Haltung, aber ohne Anspruch auf selbständige Bedeutung, das direkt einmündet in ein Presto loser Faktur, aus dessen Thema überall Anklänge an die Anfangsfuge herauslugen (auch die Chromatik), aber nach Ricercar-Weise mehrere Fassungen nacheinander durchführend; eine Zusammenstellung derselben wird interessieren, um zu beweisen, daß es sich tatsächlich um lauter Anklänge an den ersten Satz handelt:



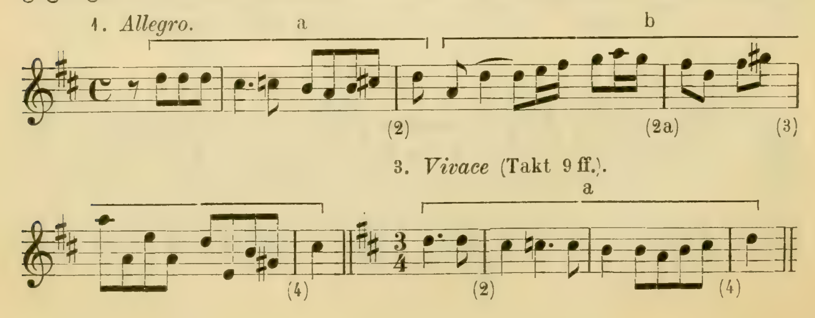


Ähnlich angelegt, aber bei weitem nicht so schön ist die von Wasielewski (Die Violine im 17. Jahrh., Beil. XXIII) aus Legrenzis Op. 2 mitgeteilte Sonate »La Cornara«. Bemerkenswert ist aber ihr zweiter Satz, der ein hübsches Seitenstück im Courante-Charakter zu der oben mitgeteilten Sarabande bildet:



Auch Legrenzi gliedert aber die Sonata da chiesa gewöhnlich noch in mehr als vier Teile.

Als der eigentliche Schöpfer der Kirchensonate in vier gegeneinander abgeschlossenen Sätzen gilt aber und mit Recht Giov. Batt. Vitali mit seinem Op. 2 (1667). Vitali zeigt als erster statt des sonstigen Schwankens in der Anlage der Kanzone bezüglich der Zahl und Ordnung ihrer Teile eine zielbewußte schematische Disposition. Sein Schema ist eigentlich sogar ein dreiteiliges, nämlich zu Anfang und zu Ende ein Allegro C im fugierten Stil und dazwischen ein ausgeführter Mittelsatz im Tripeltakt meist von ruhiger Bewegung und regelmäßig von schlichtem Satz, wenn auch nicht mehr geradezu Note gegen Note wie in den älteren Kanzonen. Aber Vitali schiebt entweder nach oder vor dem Mittelsatz im Tripeltakt noch ein Largo von wenigen Takten ein und schickt auch dem ersten Allegro einige Male ein solches voraus. Die beiden Allegroteile hängen regelmäßig thematisch zusammen, aber das Thema ist im Schlußteil verkürzt, zerstückt. In der ersten Sonate verarbeitet er aber sogar den Anfang des Themas des ersten Teils im Tripel-Mittelsatz und seine zweite Hälfte im Schlußsatz. Vorangegangen mit diesem seltsamen Verfahren ist ihm sein Lehrer Cazzati.





Diese Identität des größten Teils des Vivace mit dem Thema des ersten Teils war wohl der Grund, dem Tripelteil ein Grave vorauszuschicken, das etwas länger als gewöhnlich ist; dasselbe steht in der Paralleltonart (*H*-moll) und wendet sich erst am Schluß nach *D*-dur zurück. Im Vorzeichnungswesen eilt Vitali seiner Zeit voraus und schreibt *E*-dur mit 4 ♯ (Nr. 5), *C*-moll mit 3 ♭ (Nr. 8) usw., emanzipiert sich also von den Kirchentönen. Ein paarmal kommt er auch ganz wie zufällig auf die in der nächsten Folgezeit zu so großer Beliebtheit gelangende kontrapunktische Manier des »gehenden Basses«, und zwar gleich in der Weise, daß der Baß eine melodische Motivbildung festhält.

Son. VI. (*Grave.*

Son. VI. (*Vivace.*)

Son. X. 2. *Grave.*

Obgleich es Leute genug gibt, die einen solchen Baß meinen, wenn sie den Ausdruck Basso continuo anwenden, so ist derselbe

doch der älteren Generalbaßpraxis gänzlich fremd und widerspricht sogar direkt deren radikalen Tendenzen, da er den Baß auffällig als wirkliche Stimme hervortreten läßt. Das älteste mir bekannte Beispiel findet sich in Tarquinio Merulas Canzon »La Bianca« (1636, Nr. XI) im dritten Teil:



aber unter dem sich zur fortlaufenden Achtelbewegung ergänzenden Wechselspiel der beiden Violinen mit dem Motiv



zu dem er somit Note gegen Note kontrapunktiert. Zwei andere Fälle bei Merula, nämlich die S. 121 besprochene »Ciacona« und auch die über den Ruggiero-Baß bringen durch je eine ganze Variation einen in kurzen gleichen Noten laufenden Baß (Violone), aber beide Male handelt es sich nur um eine Figuration des Ostinato-Themas selbst. Das Wesen des eigentlichen gehenden Basses, wie er bei Vitali mehrfach auftritt, beruht aber vielmehr darauf, daß ein solcher Baß zu wechselnden rhythmischen Bildungen in der Oberstimme in überwiegend längeren Noten einen begleitenden Kontrapunkt bildet. Alle die häufigen Fälle, wo ein in gleichen kurzen Noten laufendes Thema auch einmal im Baß auftritt, haben also gleichfalls mit dieser Manier durchaus nichts zu schaffen. Dafür, daß Vitali wirklich der Erfinder ist, kann ich mich freilich nicht verbürgen; aber ich habe kein älteres Beispiel gesehen. Auch der älteren Vokalmusik ist der gehende Baß durchaus fremd und kommt wohl zuerst als Ostinato bei Benedetto Ferrari 1633 vor (vgl. S. 55); da er aber in solchen Fällen thematische Bedeutung hat, so fehlt eben doch die Haupteigenschaft des eigentlichen gehenden Basses, daß er sozusagen begleitend nebenher trottet. Es wird sich allerdings

aber wohl nicht ganz wegleugnen lassen, daß der gehende Baß im obstinaten Baß wurzelt, aus ihm hervorgegangen ist. Auch der gehende Baß zu der lapidaren, das Rezitativ der Fortuna abschließenden Arie im Prolog von Monteverdis Poppea ist doch schließlich halbobstinat (Goldschmidt, Studien II, S. 67).

Mit Verwunderung erkennt man, daß der klassische Stil der Sonaten- und Kantaten-Komposition um 1680—1750 auf weiten Umwegen sich durch eine komplizierte Mischung von Elementen des polyphonen Stils des 16. Jahrhunderts und solchen des monodischen Stils herausbildet. Es genügt nicht, sich auf die Annahme eines Wiedereindringens des Kontrapunkts in die Monodie zu beschränken; das Gegenteil, die Durchführung von Prinzipien monodischer Tendenz, ist wenigstens ebenso wichtig für das Zustandekommen der neuen Schreibweise. Wenn man will, kann man auch die Aufstellung sich bestimmt unterscheidender Gegenmotive neben den Imitationen der Hauptmotive und desgleichen die obstinaten und gehenden Bässe als ein Zurückgehen von der durch Okeghems Schule geschaffenen thematischen Einheitlichkeit der Stimmen auf den dieselbe nicht kennenden älteren Kontrapunkt des 15. Jahrhunderts definieren; das ist aber im Lichte der heutigen Erkenntnis des Wesens der Musik des 14.—15. Jahrhunderts doch ungefähr dasselbe, als wenn man die Erklärung von der neuen begleiteten Monodie aus versucht. Beides läuft doch darauf hinaus, daß es sich um eine Individualisierung der Stimmen handelt, die dem durchimitierenden polyphonen Stile durch deren prinzipielle Gleichbedeutung und möglichste Uniformierung ganz abhanden gekommen war. Die Einzelstimme ist im streng durchgeführten imitierenden Stile nicht ein Einzelwesen von eigenartiger Physiognomie, sondern nur ein mit seinen völlig gleichgearteten Partnern wechselnd die Aufmerksamkeit auf sich ziehendes Glied einer Kette. Gegenüber dem Satz Note gegen Note, der eine Mehrheit von Stimmen zu kompakter harmonischen Einheit verschmilzt, erscheint der durchimitierende Stil zwar als innerliche Belebung, als Kenntlichmachung der Mehrheit als solcher, aber eben als Mehrheit von Einzelwesen desselben Typus, generalisierend, gleichmachend; er ist darum mit Recht als der ideale Stil für die Kirchenmusik bezeichnet worden. Die weltliche Musik drängt auf neue Formen, welche eine freiere Entfaltung des Individuums gestatten.

Für die gegenteilige Deutung des Prozesses bedarf es keiner umständlichen Erklärung. Der asketische Verzicht der für sich allein hingestellten Einzelstimme auf die hochwertvollen Errungenschaften der vorausgehenden Epoche isolierte dieselbe doch allzusehr, ließ sie vereinsamt und oft genug geradezu hilflos erscheinen.

Und so rief sie die bewährten Gefährten allmählich wieder zurück, wenn auch nicht, um ihre Selbständigkeit wieder aufzugeben und in der Allgemeinheit unterzutauchen, sondern vielmehr, um aus ihren Gegenstrebungen kräftige Anregung zur Übung der eignen Kräfte zu ziehen.

§ 78. Die Anfänge der Suite.

Als ich im Jahre 1893 zufällig entdeckte, daß J. H. Scheins Banchetto musicale (1617) ein Suitenwerk ist (20 fünfsätzige Suiten), somit die Suite nicht erst, wie noch Spitta annahm, durch die Völkermischungen des Dreißigjährigen Krieges veranlaßt sein konnte, erschien die reiche Pflege der Tanzstücke in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts plötzlich in ganz neuem Lichte. Es entstand ernstlich die Frage, ob die Suite nicht noch älter sei, und ihre Bejahung hat nicht lange auf sich warten lassen. Nicht nur fanden sich wirkliche Suiten der Art der Scheinschen (mit Variationen-Charakter) von Paul Bäuerl bereits 1611, sondern es stellte sich heraus (Tobias Norlind »Zur Geschichte der Suite, Sammelb. der I. M.-G. VII, 2 [1906]), daß bereits die italienischen Lautenkomponisten des 16. Jahrhunderts Ketten thematisch und tonartlich zusammengehöriger Tänze in großer Zahl geschrieben haben; schon die Lautentabulaturen Petruccis (1508) bringen Pavanen mit aus ihnen thematisch entwickeltem Saltarello und einem Piva genannten dritten Tanze in schnellem Tripeltakt und zwar als eine selbstverständliche Sache (Tutte le pavanne hanno il' suo saltarello e piva). Norlinds Studie bringt vieles bezügliche Material erstmalig zur Besprechung (Suiten von Castegliono 1536, Borrono 1546, Antonio Rotta 1546 usw.), weist auch nach, daß die französischen Lautenisten mindestens seit 1529 einem Reigentanz zwei Nachtänze anhängten (Recoupe, Tourdion). Nur scheinbar verschwindet dieser Gebrauch der Zusammenstellung von Tänzen derselben Tonart gegen Ende des 16. Jahrhunderts, wo es üblich wird, vielmehr alle Tänze derselben Gattung (Pavanen, Passamezzi, Gaillarden, Couranten) zusammenzustellen, vermutlich den Spielern überlassend, sich nach Belieben Gruppen verschiedener aus den gesonderten Abteilungen auszuwählen. Aber z. B. bei Andreas Hammerschmidt 1639 finden sich direkte Beweise, daß die thematischen Beziehungen durch solche Sonderung nach Tanzarten keineswegs aufgegeben sind (Nr. 48—50: »Gaillarde auf den 1., 2., 7. Pavan«).

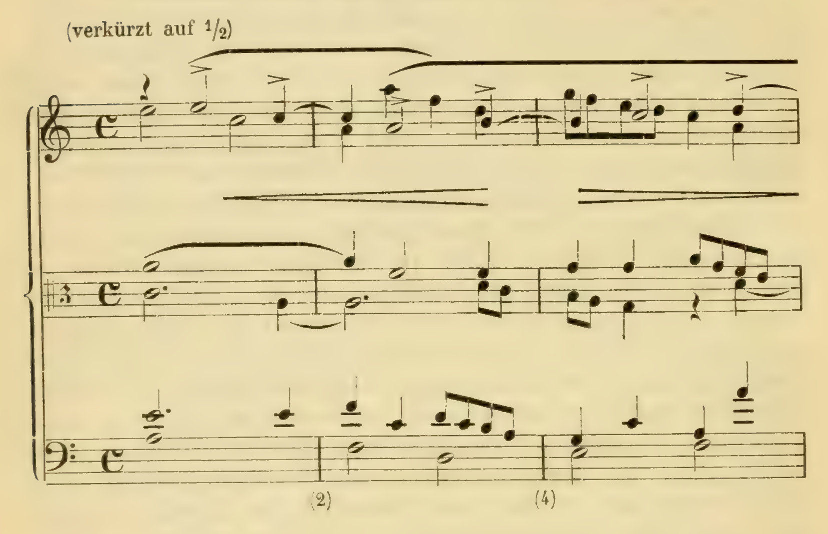
Das Aufkommen der Canzon da sonar zunächst für Orgel, dann aber auch für ein Ensemble von Instrumenten drängt in Italien gegen 1600 das Interesse an der Lautenmusik stark zurück. Zwar

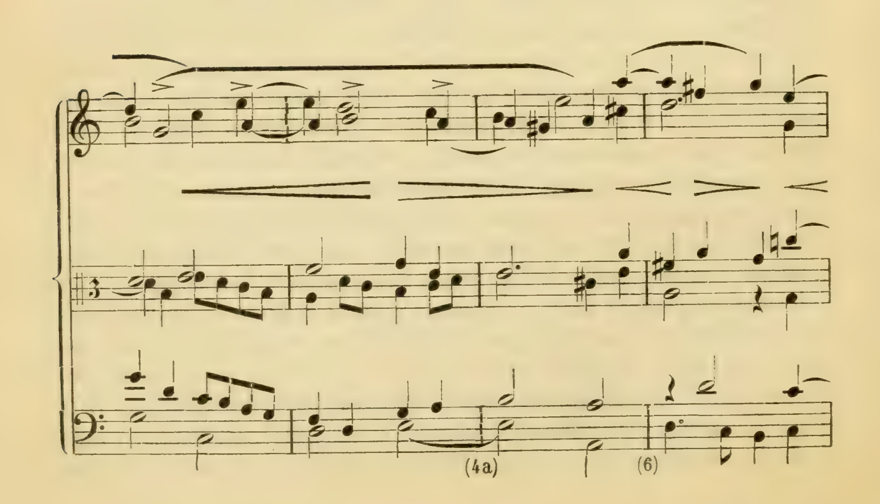
schreiben die Kanzonen-Komponisten auch Tanzstücke (Passamezzi [der Name Pavane wird in Italien selten], Brandi [Bransles, anscheinend identisch mit Passamezzi], Gaillarden, Couranten bei S. Rossi, Marini usw.); aber offenbar — und nicht ohne Grund — sah man in den Kanzonen einen Ersatz für die Tanzketten und hörte auf, dieselben zu pflegen.

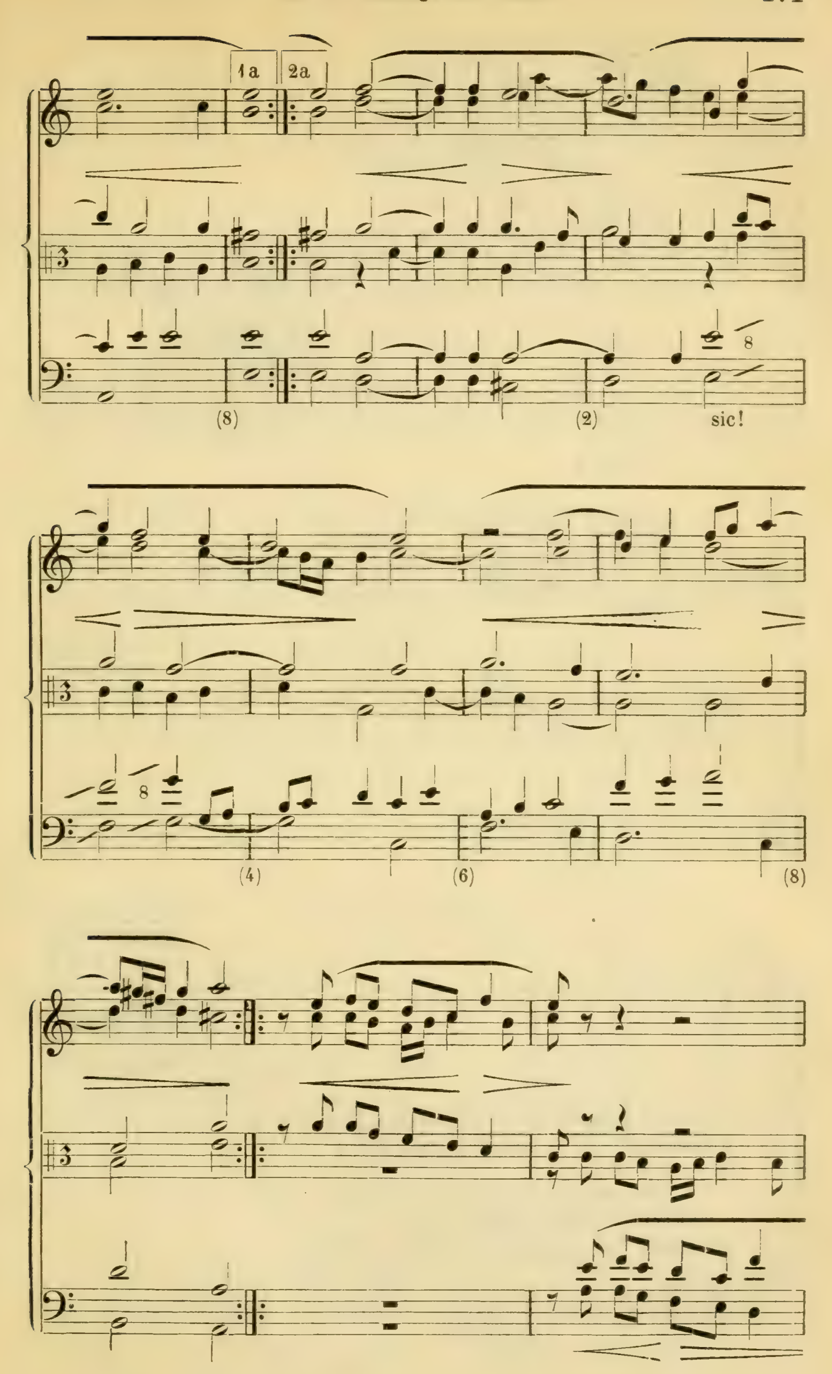
Das Ausland, besonders Deutschland, verhielt sich der Kanzone gegenüber durchaus abwehrend und nahm sie nur sehr allmählich auf; der Grund ist leicht ersichtlich, wenn man die Tanzstücke der deutschen und englischen Komponisten der Zeit um und kurz nach 1600 einer näheren Betrachtung unterzieht. Eine Auswahl besonders schöner Tänze habe ich unter dem Titel »Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit« herausgegeben (Leipzig, Kistner); eine Anzahl weiterer, auch je eine vollständige Tanzsuite von Paul Bäuerl (1611) und Joh. Herm. Schein (1617) findet man in meiner Sammlung »Alte Kammermusik« (London, Augener). Übrigens ist heute durch die Denkm. deutscher Tonkunst eine Menge hierher gehörigen Materials bequem zugänglich geworden (Melchior Franck und Valentin Hausmann in D. d. T., Bd. 16, Joh. Staden in Bd. 7—8 der bayerischen Denkmäler), und A. Prüfers Ausgabe der Werke Scheins hat dessen besonders wichtige Leistungen auf diesem Gebiete wieder bequem zugänglich gemacht. Gegenüber den italienischen Tanzstücken zeichnen sich die deutschen durch starke Vertiefung des harmonischen Gehalts aus; gerade diese Tanzstücke haben sehr wesentlich dazu beigetragen, aus dem historisch allmählich gewordenen buntscheckigen Klauselwesen der Kirchentöne den Weg zu den straffen, logischen Harmonieführungen der neuen, nur Dur und Moll unterscheidenden Tonalität zu finden. Der Satz der Tanzstücke der deutschen Meister hält zunächst mit Vorliebe an der Vier- und Mehrstimmigkeit fest und ist besonders in den Pavanen kontrapunktisch reich entwickelt. Charakteristisch ist aber, daß wenigstens der erste der drei Teile der Pavane sich motivischer Imitationen nach Art des Ricercar fast ausnahmslos enthält, während dieselben im zweiten und besonders im dritten Teile als Mittel der Steigerung des Interesses gern angewandt werden. Die folgende Pavane a 6 von Melchior Franck (1603) zeigt so recht deutlich den Unterschied einer die Stimmen kontrapunktisch führenden Schreibweise von einer nur die Oberstimme schlicht harmonisierenden. Diese Schreibweise der Tänze ist den Italienern und Franzosen der Zeit fremd und wohl zuerst von den englischen Virginalisten angebahnt und von den deutschen Komponisten aufgenommen, wenn auch nur für die Pavane. Wir werden sehen, daß dieselbe später durch Lully generalisiert und weiter vervollkommnet wurde. Die drei parallelen Oktaven zwischen

Baß und Tenor im 3.—4. Takt des zweiten Teils sind wohl absichtliche Verdoppelung des Basses. Der dritte Teil scheidet die sechs Stimmen in drei und drei und bringt damit ein Stück doppelchöriger Arbeit einfachster Art.

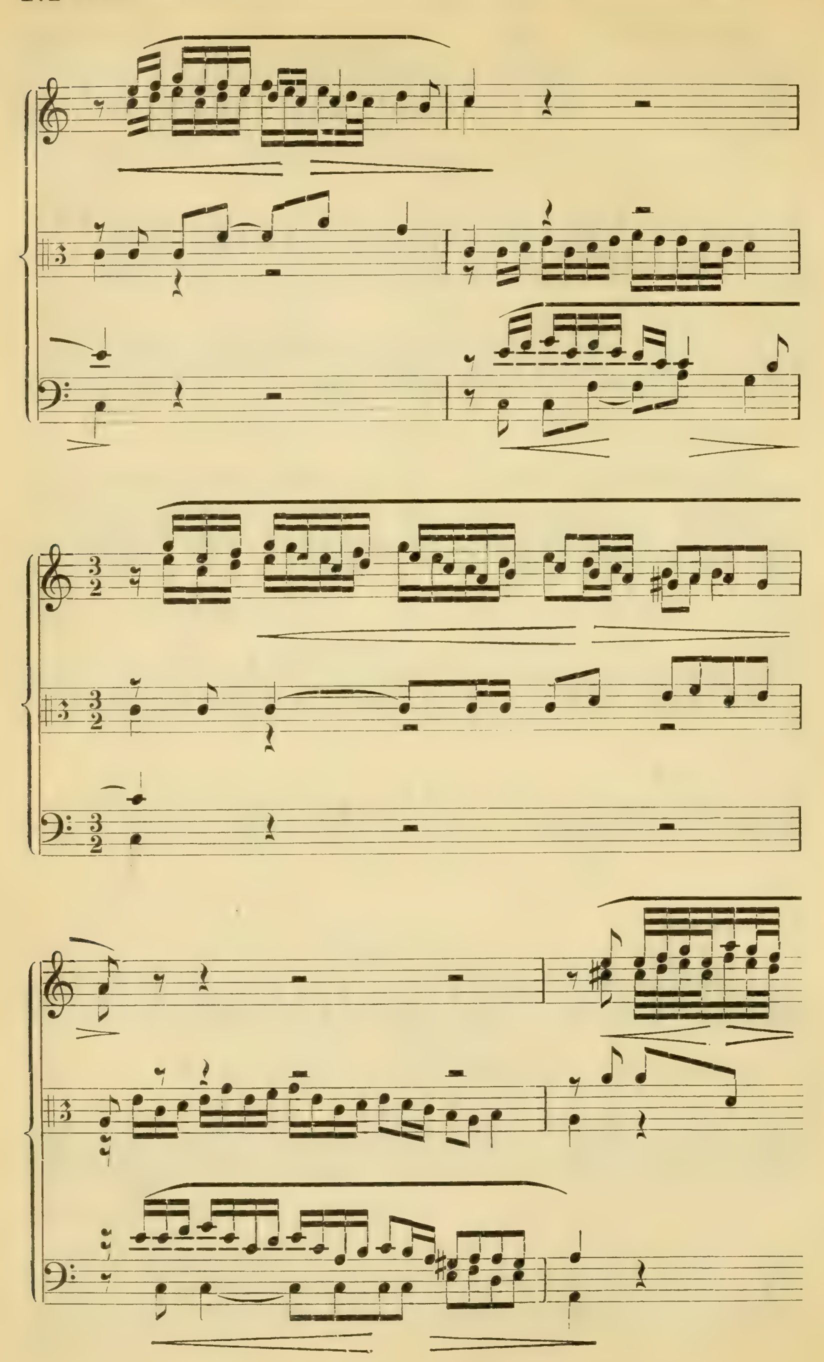
Melchior Franck, Pavana a 6 (1603 Nr. 20).







1a
2a
8
(8)
(2)
sic!
8
(4)
(6)
(8)

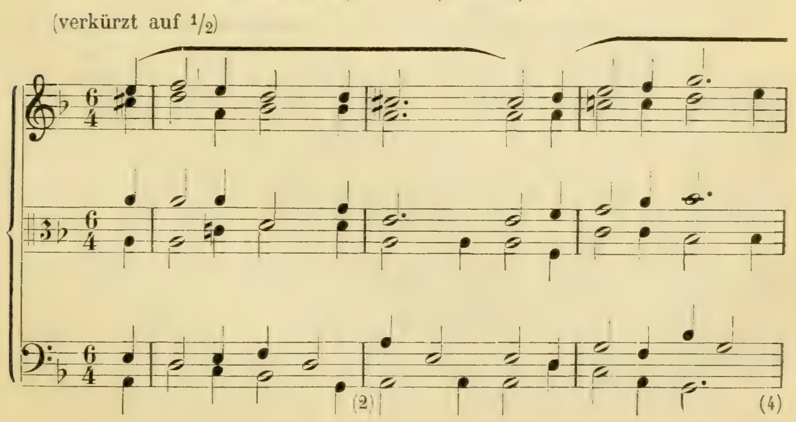


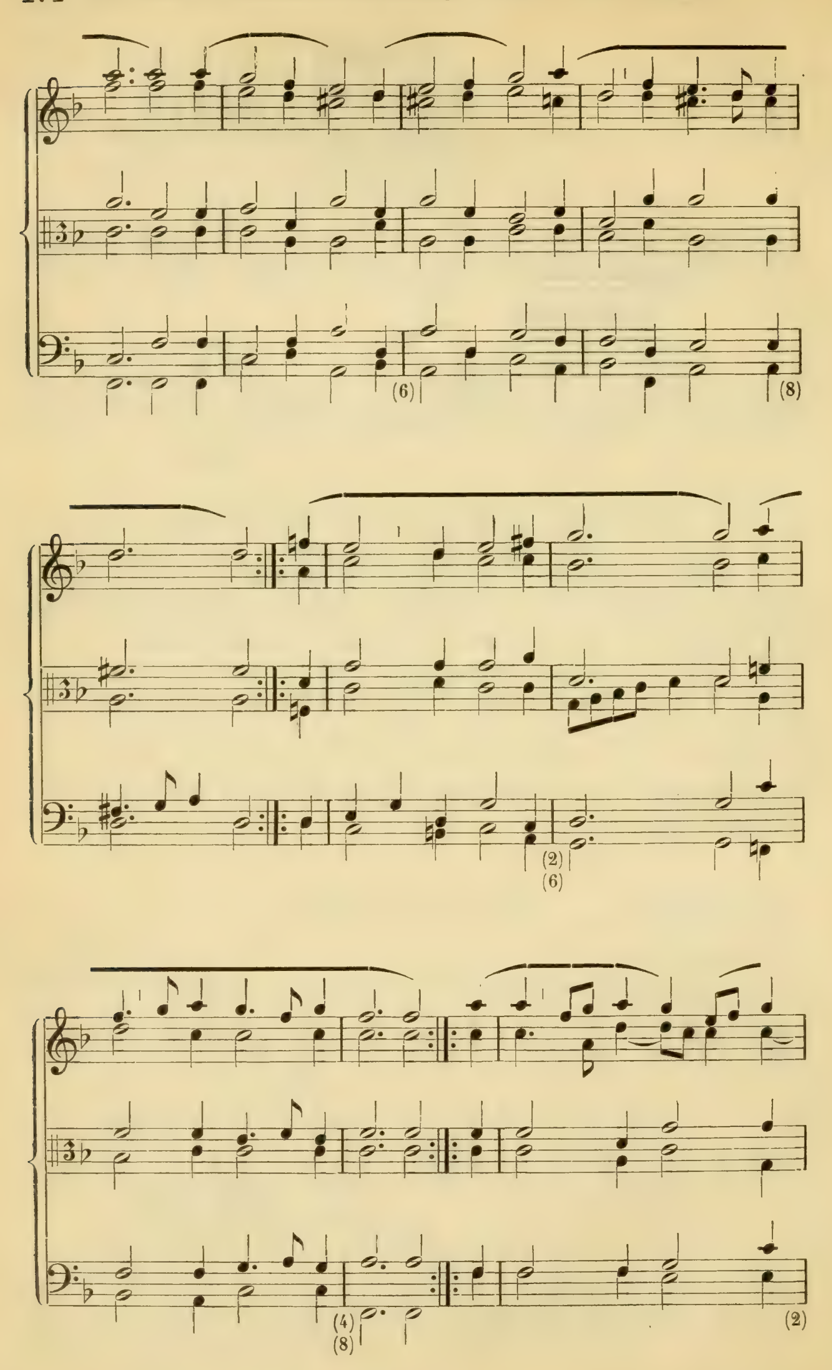


Auch eine Intrada zu sechs Stimmen von M. Franck aus der Sammlung von 1608 finde hier Aufnahme. Der Name Intrada zeigt nicht einen Tanz von bestimmter Taktart und bestimmtem Tempo an, sondern nur ein festliches vollstimmiges Stück glänzenden Charakters, das wir bald als Pavane oder Marsch, bald als Gaillarde oder — wie im vorliegenden Fall — als Courante qualifizieren müssen. Die Tänze im Tripeltakt sind auch bei den deutschen Meistern in der Regel schlicht Note gegen Note gesetzt (wie die Tripelsätze in den italienischen Kanzonen); aber auch hier ist wieder die Lebendigkeit in der Melodiegestaltung der sechs Stimmen höchst bemerkenswert.

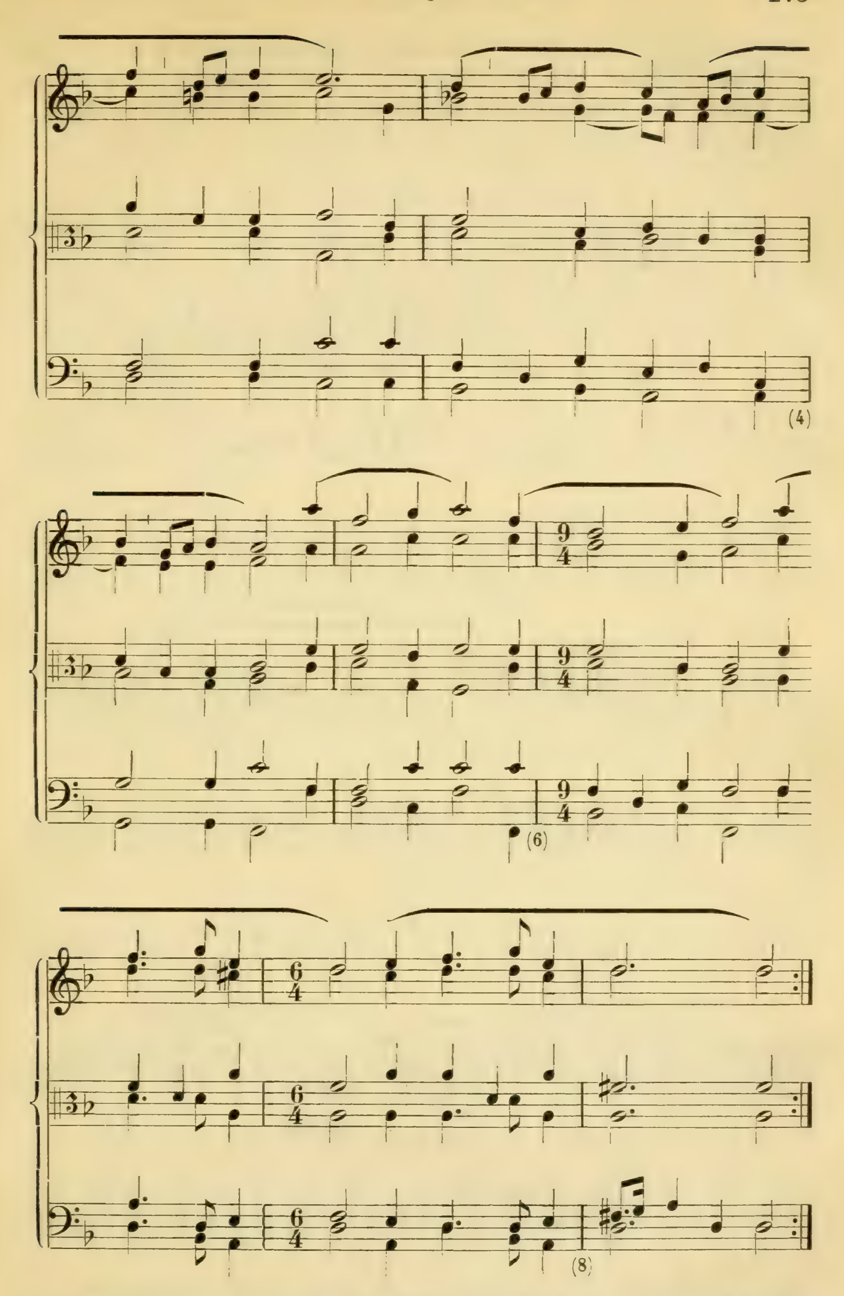
Melchior Franck,
Intrada a 6 (Courante). 1608, Nr. 18.

(verkürzt auf 1/2)



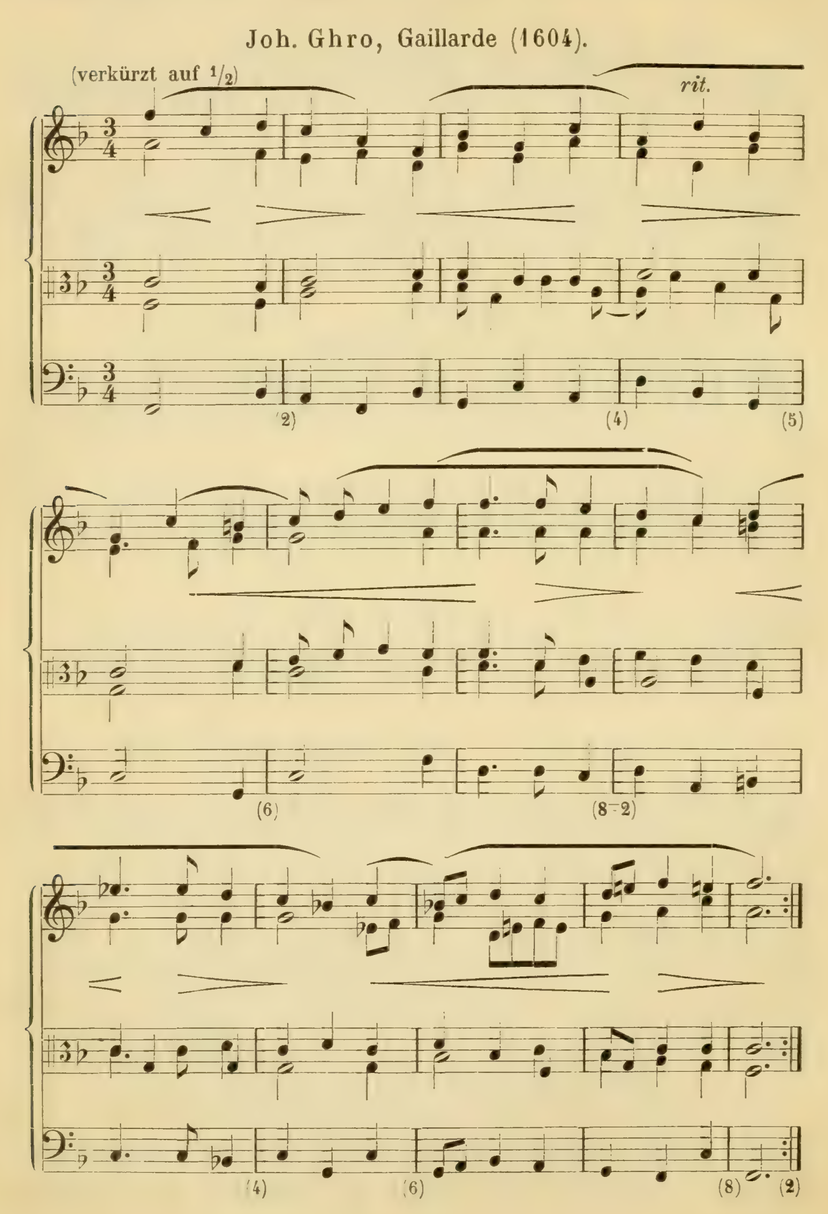


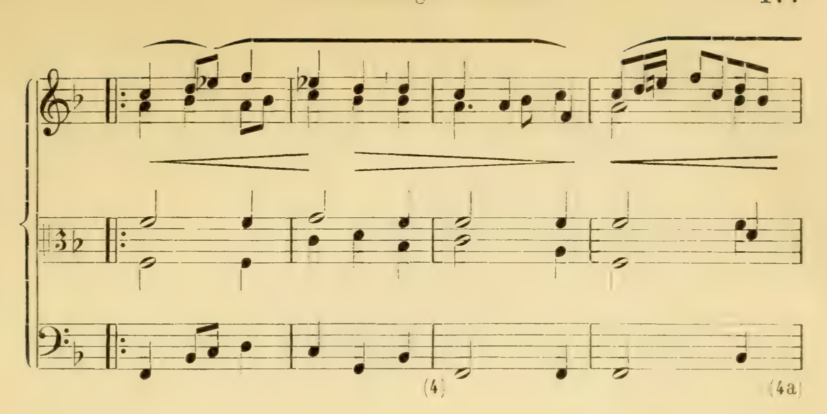
(6)
(8)
(2)
(6)
(4)
(8)
(2)



Die breiten zweitönigen Schlüsse sind durchaus speziell der Courante eigentümlich. Der Aufbau der Tanzstücke ist übrigens

durchaus nicht immer so regelmäßig symmetrisch wie hier. Die folgende Gaillarde von Joh. Ghro (1604) stellt mit ihren 13 + 11 + 11 Takten der Deutung des Periodenbaues keine leichte Aufgabe. Solche Fälle sind aber gar nicht selten.




(4)
(4a)

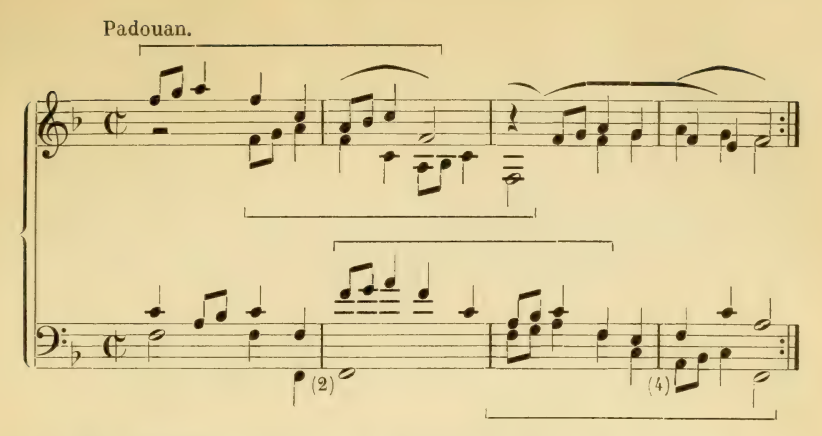

(4b)
(6)


(8)
(2)
(4)

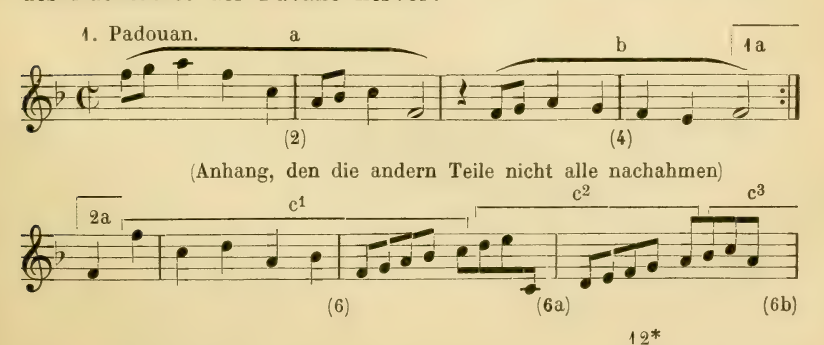


Die Variationensuite zwingt nun aber geradezu, wenn man ihr Wesen überhaupt feststellen will, solchen intrikateren Bildungen ernstlich nachzuspüren. Ich habe im 19. Kapitel (II[1] S. 113) gelegentlich der Analyse von Dunstaples dreiteiliger Paraphrase des Veni sancte spiritus dieses merkwürdige Stück direkt mit Peurls (Bäuerls) und Scheins Suiten verglichen (ich gebe das Stück vollständig in der Sammlung »Musikgeschichte in Beispielen«, Leipzig E. A. Seemann). Wir haben nun die Richtigkeit dieser Behauptung wenigstens anzudeuten, indem wir darlegen, inwiefern wirklich in diesen Suiten sich der Inhalt der Pavane in der Gaillarde, Corrente, Allemande usw. dem abweichenden Charakter des betreffenden Tanzes entsprechend verändert reproduziert.

Als Beispiel diene die 7. Suite Bäuerls (*F*-dur) vom Jahre 1611, bestehend aus Padouan, Intrada (Corrente), Dantz (Allemande) und Gaillarde. An der Pavane fällt auf, daß sie bereits im ersten Teil mit Imitationen durch alle vier Stimmen gearbeitet ist; das ist auch bei Bäuerl etwas Seltenes und in der speziell zur Engführung geeigneten Artung des Themas begründet:



Das ist ja allerdings etwas ganz anderes, als was man sonst von der Pavane erwartet und auch sonst in Bäuerls Pavanen findet (breiter Satz Note gegen Note mit Synkopierungen). Das graziöse und leicht pulsierende rhythmische Leben hat mehr Allemanden- als eigentlichen Pavanen-Charakter. Übrigens aber zeigt die Pavane gegenüber den andern Sätzen das in den Suiten durchaus Charakteristische, daß sie weit ausgeführt ist (nur der zweite Teil ist bei Bäuerl immer sehr kurz). Stellen wir zunächst die ersten Teile der vier Tänze zusammen, so ergibt sich, daß ihre Taktzahl sehr stark variiert: in der Pavane 14 Takte, in der Intrada 8 Takte, in der Allemande 6 Takte, in der Gaillarde 8 Takte. Aber die ersten 8 Takte der Pavane sind ein zweimal zu spielender Vordersatz (die Repetition ist ausgeschrieben, weil ja auch der ganze Teil zu repetieren ist) und der Nachsatz schiebt zwei verschobene Wiederholungen des sechsten Taktes ein; das Ganze ist doch nur eine achttaktige Periode. Der Dantz verkürzt den Vordersatz auf 2 Takte (statt der 8 Takte der Pavane!); daß das so gemeint ist, geht bestimmt aus der Ähnlichkeit der Motive des 3.—4. Taktes mit denen des Nachsatzes der Pavane hervor:



d

(8)

2. Intrada (Corrente).

a b

(2) (4)

3. Dantz. a c1 d

(4) (6) (8)

4. Gaillarde. a d

(2) (4)

c2 d

(6) (8)

Der nur kurze zweite Teil wird nur in der Intrada ziemlich streng reproduziert (aber nur 4 Takte statt der sechs der Pavane), ist aber trotz starker Unterschiede der Harmonisierung doch sofort kenntlich:

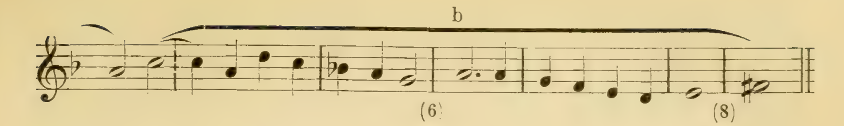


Der dritte Teil greift mit seinen Motiven ziemlich bestimmt auf den ersten zurück, zerbröckelt aber in der Pavane in kleine Bruchstücke. Am vollkommensten gestaltet sich die Übereinstimmung mit dem ersten Teil in der Gaillarde. Die Intrada reduziert den Umfang von 11 Takten in der Pavane auf glatte acht, der Dantz und die Gaillarde verkürzen die Form noch weiter, indem sie die zweite Zweitaktgruppe (Abschluß des Vordersatzes) zugleich als dritte (erste Hälfte des Nachsatzes) rechnen; dieser Sachverhalt tritt durch die Harmonieführung sehr deutlich heraus:



Ganz ähnlich handhabt Schein die Variierung; aber da er die Ordnung der fünf Sätze seiner Suiten so gestaltet, daß zu Anfang die bereits veralteten und zu Charakterstücken gewordenen Tänze Pavane und Gaillarde stehen, denen sich die ebenfalls schon veraltende Courante anschließt, so daß die beiden eigentlichen Tanz-Tänze seiner Zeit, die Allemande und Tripla (Nachtanz), den Abschluß bilden, so ist der Prozeß der Herausschälung des einfachen Kerns der ersten Tänze in den letzten noch bedeutend klarer zutage liegend, und man sieht deutlich, daß die Tänze vom Komponisten in der umgekehrten Reihenfolge erfunden und ausgearbeitet sind, daß besonders Pavane und Gaillarde künstliche Erweiterungen der Allemande und Tripla sind. Es genüge, auf die Umbildung des ersten Teils in der 10. Suite hinzuweisen:





In schulmäßige Lehrsätze läßt sich freilich das Verfahren nicht bringen, welches die Komponisten solcher Suiten einhalten; aber der Ausblick auf die Tatsache, daß neben der strengen Variation, ja wohl gar lange vor dieser, die freie Umgießung die besten Meister beschäftigt hat — am intensivsten aber den letzten Beethoven — genügt gewiß zur Begründung unseres Verweilens bei dieser merkwürdigen Bildung. Es ist sehr wahrscheinlich, aber bisher noch nicht hinlänglich im Detail festgestellt, daß ein direkter Zusammenhang zwischen der deutschen und der englischen Instrumentalmusik um die Wende des 16.—17. Jahrhunderts existiert. Ob dabei eine von England selbst ausgehende Anregung ernstlich in Frage kommt, müßte aber erst noch genauer festgestellt werden; dafür spricht eigentlich nur der Umstand, daß unter den Virginalstücken der gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen Sammlungen sich einzelne von Komponisten befinden, deren Blütezeit in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt (Hugh Aston, John Tallis, Will. Blitheman). Daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine stattliche Anzahl englischer Meister neben die besten und gefeiertesten italienischen Madrigalisten und Kirchenkomponisten tritt, haben wir (II.[1] S. 338 ff.) gebührend hervorgehoben; aber dieselben bringen nichts eigentlich Neues, spezifisch Englisches in die Literatur, und auch ihre Instrumentalstücke für mehrere Instrumente (Consorts) knüpfen durchaus an die Ricercari, Canzoni, Fantasie der Italiener an. Etwas Neues bedeutet wohl nur die spezielle Pflege des Klavierspiels, welche die erhaltenen Virginalbücher außer Zweifel stellen. Bis jetzt muß man wohl annehmen, daß das Aufblühen des Klavierbaues in den Niederlanden (die Ruckers in Antwerpen) in der Zeit um 1600 durch diese englische Klavierliteratur veranlaßt worden ist. Anderseits ist aber entschieden auffällig die Ansammlung einer so großen Zahl berühmter Orgel- und Klaviermeister in Antwerpen, Brüssel und Amsterdam (Joachim Zacharias, Pieter Cornet, Peter Philipps, John Bull, Vincenzo Guami, Jan Sweelinck) und der Gedanke nicht von der Hand zu weisen, daß doch vielleicht die Niederlande dauernd der eigentliche Zentralpunkt für diese rege Pflege der Instrumentalmusik waren. Daß aber der gediegene vollstimmige Satz der englischen Klaviermeister Einfluß auf die deutsche Tanzkomposition gewann, ist wohl anzunehmen. Das Auftauchen einzelner Engländer unter den norddeutschen Kompo-

nisten und Musikdirektoren um 1600 ist darum wohl zu beachten (William Brade seit 1594 in Kopenhagen, Hamburg und Halle, Thomas Simpson seit 1610 am holstein-schaumburgischen Hofe und in Kopenhagen). Brades Tanzstücke (in Füllsack und Hildbrands Sammlungen 1607—1609 und in vier eigenen 1609—1621) gehören durchaus zu den guten Leistungen auf diesem Gebiete, heben sich aber nicht gegenüber den deutschen heraus. Ihr Satz ist überwiegend 5—6stimmig. Thomas Simpson ist sicher einer der freisinnigsten Tanzkomponisten seiner Zeit (vgl. die reizende *A*-dur-Allemande in meinen »Reigen und Tänzen«), steht aber durchaus unter italienischem Einfluß, sofern er auch Kanzonen und Passamezzi schreibt. Auffällig ist aber in seiner Sammlung fünfstimmiger Tänze von 1617 ein mit Ricercar bezeichnetes voll fünfstimmig anfangendes Stück, das ich nur als eine Pavane mit (als viertem Teil) angehängtem kurzen Nachtanz im Tripel unterbringen kann. Der Name Ricercar scheint sich auf den halb obstinaten Baß zu beziehen, der immer mit *c'* ansetzt und nach *c* herabsteigt, aber nicht mit strenger Einhaltung derselben Führung. Ein wirkliches Ricercar ist das Stück nicht; es fehlen ihm durchaus die durch die Stimmen laufenden Themen. Wir kommen auf diese Frage an anderer Stelle (§ 82) zurück. Zu den ersten deutschen Komponisten von Kanzonen gehört Erasmus Widmann mit seinen »Gantz newen Cantzon, Intraden, Balletti und Couranten« vom Jahre 1618; aber seine Kanzonen sind zum Teil richtige Pavanen, nur ohne Reprisen. Eine hat sogar Reprisen und ist trotz prächtiger Imitationen doch eine Pavane, freilich eine von dem Stile derjenigen von Bäuerls *F*-dur-Suite und mit Benutzung einer Volksmelodie; ich meine die »Kantzon auf den Schäfferstantz« (vollständig mitgeteilt in »Alte Kammermusik«); die Anfangsthemen der beiden Teile dieses von keckem Humor beseelten Stücks kontrastieren auffallend gegeneinander, so daß ein wechselndes Spiel der beiden Teile durch das Auftreten des abstechenden zweiten Themas ganz modern anmutet:



Auch Johann Staden (1618) und Sweelincks Schüler Samuel Scheidt (1621) haben Kanzonen geschrieben, halten sich indes strenger an die italienischen Vorbilder. Aber die deutschen Komponisten bevorzugen zunächst durchaus den vier- und mehrstimmigen Satz, auch wo sie, dem Zuge der Zeit folgend, einen Generalbaß beifügen, der daher durchaus nur die Bedeutung eines verstärkenden bzw. das Einstudieren erleichternden Basso seguente hat.

Deutsches und Italienisches in buntem Gemisch bringen die 1626—1627 in Dresden bei Wolfgang Seiffert erschienenen zwei Bücher Pavane, Gagliarde, Brandi, Mascherata, Arie francesi, Volte, Balletti, Sonate, Canzone des »kurfürstl.-sächs. Kammervirtuosen« Carlo Farina, nämlich neben Tänzen im vollen vierstimmigen Satz (darunter die »Torgauer Gaillarde«, in meinen »Reigen und Tänzen« abgedruckt) auch Triosonaten (Kanzonen) für zwei Violinen mit beziffertem Baß — wohl die ersten in Deutschland gedruckten. In einer Soloviolinsonate mit Continuo kommt Farina auf den Einfall, Doppelgriffe auf der Violine durch der Melodienote untergeschriebene Ziffern zu verlangen



mit der Erklärung:

»In questa proportione ove si trovera sopra le note il segno della stella (*) si sonerà con la nota doppia cioè s'intende ch'il numero serva per la distantia della nota che va sonato sotto.«

Die an sich vernünftige Idee scheint aber keinen Beifall gefunden zu haben.

Das wichtigste Ergebnis eines Ausblicks auf die Tanzkompositionen in Deutschland und England um 1600 ist die Einsicht, daß deren Kunstwert den italienischen Kanzonen zum mindesten die Wage hält, daß aber insbesondere die Pflege des mehr als vierstimmigen Satzes die Satztechnik in ganz eigenartiger Weise förderte und den breiter angelegten Stücken wie Pavane und Intrada einen Glanz und eine Würde gab, die nur in den Tonsätzen von Gabrieli ein Gegenstück hat, wahrscheinlich aber auch auf diesen fußt. Daß die Deutschen und Engländer und auch die Niederländer sich für das kleinliche Wesen der Kanzone nicht zu erwärmen vermochten, ist darum gewiß nicht verwunderlich. Nimmt man an, wozu die Berechtigung ohne Zweifel vorhanden ist, daß, wie in den als solche gedruckten Suitenwerken, überhaupt in der praktischen Musikübung die Zusammenstellung von Tänzen gleicher Tonart zu Partien, Partiten allgemein üblich war, wenn auch eventuell von nicht thematisch zusammengehörigen, ja von Tänzen verschiedener Komponisten, so hat man eine zyklische Kunstform vor sich, die Respekt abnötigt und mit der sich die italienische Kanzone nicht messen kann. Wahrscheinlich ist aber auch die Zahl der wirklich in Suitenform geschriebenen Werke viel größer, als wir bis jetzt wissen. Das handschriftlich in Kassel erhaltene

Suitenwerk von Johann Neubauer (1649 dem Landgrafen Wilhelm von Hessen gewidmet) zeigt insofern eine Weiterbildung gegenüber Schein, als an Stelle der Allemande und Tripla mit ihrer direkt auf den Tanzboden verweisenden volksmäßigen Struktur das beide vereinende Balletto aufgenommen ist (mit zwei Teilen im geraden und einem im Tripeltakt, und zwar mit einer den andern Tänzen näherkommenden Setzweise). Die 1.—4. und 6. Suite haben die Ordnung (die drei ersten dreiteilig, die Courante zweiteilig)

Pavane, Gaillarde, Balletto, Courante.

Die 5., 7. und 8. Suite aber sind sechssätzig; sie hängen am Ende eine Allemande und eine Sarabande (beide nur zweiteilig) an, und zwar stehen diese Zusatztänze in der Variante der Haupttonart, in der 5. Suite (*A*-moll) in *A*-dur, in der 7. Suite (*C*-dur) in *C*-moll, in der 8. Suite (*D*-moll) in *D*-dur. Dieselbe Ordnung der viersätzigen Suite hat das Werk von Wolfg. K. Briegel vom Jahre 1652, aber die zu Suiten gehörigen vier Sätze stehen zu zwei und zwei gesondert (1. Suite: Pavane und Gaillarde als Nr. 1—2; Ballett und Courante Nr. 21—22 usw.). Aber bei Briegel ist die bei Neubauer fallengelassene Variationenform wieder aufgenommen. Das Beispiel lehrt wieder, daß man die Augen wohl aufmachen muß, um bestimmt sagen zu können, ob ein Werk Suiten enthält oder nicht. Direkt nach der Mitte des Jahrhunderts tritt die Suitenkomposition in ein neues Stadium, da Sätze Aufnahme finden, die keine Tänze sind, ein Prozeß, der mit der Voranstellung einer italienischen Kanzone (Sonata) oder französischen Ouvertüre seinen Abschluß findet. Damit stehen wir aber vor der klassischen Literatur der Kammersonate.

Der Zuwachs der Allemande und Sarabande zur Suite bei Neubauer ist zweifellos auf französische Einwirkung zurückzuführen. Norlind in seiner Studie zur Geschichte der Suite (Sammelb. d. I. M.-G. VII. 186) fand die Folge: Allemande — Courante — Sarabande zuerst in einem Klavierbuche der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen (Nr. 376) mit dem Datum 3. Januar 1626, hält dieselbe aber für vereinzelte Erscheinung. Aber er nimmt an, daß die Ordnung Allemande — Courante — Sarabande nur wenig später bei den französischen Lautenmeistern ständig geworden ist, von denen sie Froberger für die Klaviersuite übernahm (1649). Zu einer Verdrängung der alten Stammsätze der deutschen Suite kam es aber doch nicht gleich allgemein. Nur die Pavane wird selten, weil sie durch ein mehr oder minder ihren Charakter zeigendes anders benanntes Einleitungsstück ersetzt wird (Symphonia, Sonatina, Sonata, Praeludium, Ouvertüre). So nahe Frobergers viersätzige Suiten der

Praxis Bachs und seiner Zeit kommen, so dauerte es doch geraume Zeit, bis diese Eigentümlichkeiten der Lauten- und Klaviermusik auch in die Orchestersuiten eindrangen. Gerade in der Art, wie Neubauer von den neuen Tänzen Notiz nimmt, spricht sich deutlich die Zähigkeit aus, mit der eine langsam gewordene Form sich hält und wohl fremde Elemente aufnimmt, absorbiert, aber sich nicht ohne weiteres durch sie verdrängen läßt. Norlinds Studie ist zu sehr speziell auf die Lautenmusik aufgebaut; Seifferts Geschichte der Klaviermusik hat naturgemäß den Nachdruck auf die Klavierliteratur zu legen. Die Musik für ein Ensemble von Instrumenten (gegen Ende des 17. Jahrhunderts darf man kurzweg sagen: für Orchester) hat aber ebenso ihre Geschichte, die sich mit jenen nicht ganz deckt.

§ 79. Die Opern der ersten Jahrzehnte.

Die erhaltenen Erstlinge des Stile recitativo, sowohl die beiden Euridicen von 1600, als auch Caccinis Nuove musiche, und ebenso noch die Jole lusinghiera Peris (Solerti, Gli albori del Melodramma I 31), das von O. Panum entdeckte Fragment von Corsis Kompositionen von Teilen der Rinuccinischen Dafne (vor 1594 komponiert; vgl. Musikalisches Wochenblatt 1888, 19. Juli, auch abgedruckt bei Solerti a. a. O., Einlage zu I 80), auch A. Agazzaris Eumelio (1606) weisen die bereits erwähnte charakteristische Eigentümlichkeit auf, daß die Sologesangstücke durchaus pausenlos sind, so daß irgendwelches selbständigere Eingreifen des Akkompagnements mit Imitationen, überhaupt mit motivischer Arbeit, ausgeschlossen scheint, zumal angesichts der starr festliegenden Bässe. Doch bezeugt Severo Bonini (Discorso e regole sovra la musica MS. 2218 der Bibl. Ricc. zu Florenz), daß Peri frei und mit Geschmack zu akkompagnieren verstand; er hebt ausdrücklich seine kunstvolle Führung der Mittelstimmen hervor (Solerti, Origini S. 137): »Fu ancora nell' arte del sonare di tasti leggiadro e artifizioso e nell' accompagnare il canto con le parti di mezzo unico e singolare«. So ganz hat sich also offenbar doch auch Peri nicht aufs bloße Anschlagen von der Bezifferung entsprechenden Akkorden beschränkt. Doch waren durch die liegenden Bässe und das Fehlen aller Gelegenheit zu Zwischenspielen dem Akkompagnement recht enge Grenzen gezogen, und das ist auch in den Monodien außerhalb der Bühne nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Jahrzehnt und darüber hinaus ebenso (z. B. bei Pietro Benedetti, Grandi, Landi u. a.). Der eigentliche Träger des Ausdrucks sollte eben prinzipiell die Solo-Singstimme sein, und sowohl die Chorsätze als die

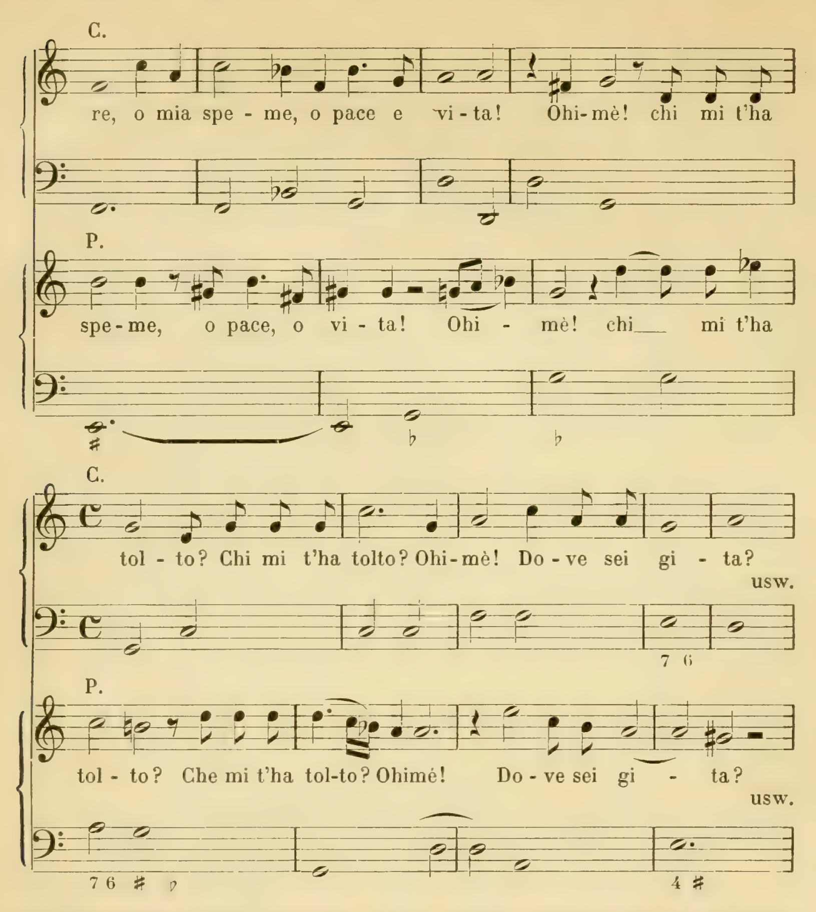
kleinen Instrumental-Ritornelle sind nur eine Art Notbehelf, um wenigstens für Momente von dem Gleichklang der solistischen Deklamation erlöst zu werden, derselben neue Wirkungsfähigkeit verschaffen.

Wie schon früher angedeutet, finden sich aber bereits in den beiden Euridicen von 1600 Stellen, in denen die Starrheit der Baßführung aufgegeben oder doch gemildert ist, und zwar bei Caccini noch mehr als bei Peri. Es sind das Unterschiede, die direkt auf die spätere Scheidung in Rezitative und Arien hinführen, selbst aber diese noch nicht vorstellen. Pietro Bardi in seinem Briefe an G. B. Doni (1634, abgedruckt bei Solerti, Origini S. 143 ff.) hebt ferner hervor, daß die ersten Versuche Galileis gar zu »unbehauen« und altertümelnd gewesen seien (una certa rozzezza e troppa antichità che si sentiva nelle musiche del Galileo), und daß Peri und Caccini allmählich die Härte des Stils gemildert haben (addolcì [il Peri] insieme con Giulio questo stile). Dieser Brief des jüngeren Bardi ist von einer auffälligen Unparteilichkeit und meidet ganz offensichtlich jede Bevorzugung Caccinis gegenüber Peri oder umgekehrt, obgleich man durchfühlt, daß Caccini dem Herzen des Vaters Bardi näher gestanden hat und von demselben förmlich für den neuen Stil geschult worden ist (sotto la intera disciplina di mio padre), während Peri anscheinend selbständig, von sich aus sich demselben zuwandte (a competenza di Giulio scoperse l'impresa dello stile rappresentativo). Caccini war offenbar mehr eigentlicher Musiker, Peri neigte von Natur zu theoretischem Räsonnement und geistvollen Experimenten (Il Peri aveva più scienza e trovato modo con ricercar poche corde e con altra esatta diligenza d'imitare il parlar familiare . . . Giulio ebbe più leggiadria nelle sue invenzioni).

Übrigens war Peri keineswegs überzeugt, daß mit dem Stile recitativo wirklich der Musikstil des antiken Dramas wiedergefunden sei (Vorrede der Euridice): »E però, sì come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle Greche e nelle Romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi della nostra musica per accomodarsi alla nostra favella.« Das ist gewiß verständig und besonnen gesprochen!

Zur Vergleichung der Schreibweise der beiden Rivalen folge hier noch der Anfang des Gesangs des Orpheus nach der Verkündigung von Euridices Tod in beider Werke. Man ersieht aus demselben, daß Peri offenbar vorsichtiger disponiert, haushälterischer mit den Mitteln umgeht und daher eine stärkere Wirkung erzielt, sooft er weiter ausholt. Caccini entfaltet fortgesetzt reichen melodischen Ausdruck, Peri schränkt denselben anfangs ein, um ihn nachher desto sieghafter zu entfalten (vgl. O mio core usw.).

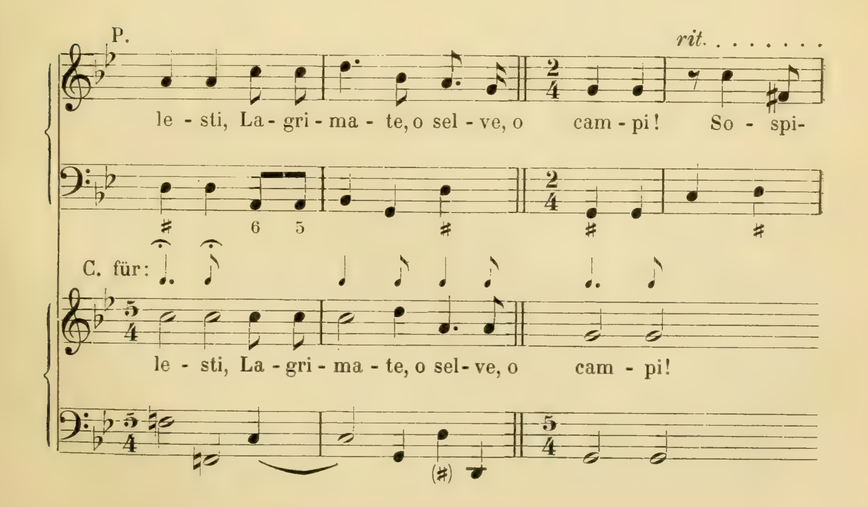

Orfeo.
Caccini.
Non piango e non sospiro, o mia
Orfeo.
Non piango e non sospiro, o mia ca-
Peri.
C.
cara Euridice! Che sospirar, che lagrinar non
3 4 (4) 4 3 6
P.
ra Euridice! Che sospirar, che lagrinar non
4 4 3 2 1 6
C.
posso. Cadavero infelice, o mio co-
P.
posso. Cadavero infelice, o mio core, o mia
4



Im allgemeinen fällt auf, wie sehr Caccinis Komposition der Euridice mit derjenigen Peris in der Gesamt-Disposition übereinstimmt. Das mag zum Teil darauf zurückzuführen sein, daß er zunächst einige Nummern zur Einschmuggelung in Peris Werk schrieb und später das übrige hinzufügte; vielleicht haben aber auch Beratungen der Camerata, Wünsche Rinuccinis usw. vieles vorher genau festgelegt. Eine solche Vermutung drängt die Anlage des Klagegesangs der Nymphen (Wechsel zwischen Solo- und Chorgesang) auf. Der Vergleich der beiden Kompositionen bestätigt übrigens bestens die Ergebnisse unserer bisherigen Beobachtungen, daß Peri mehr zur Wahrung der Symmetrie korrespondierender Melodieteile neigt und davor zurückschreckt, die Ausdrucksdehnungen durch Notenwerte vorzuschreiben. Caccinis an den Nuove musiche aufgewiesene Manier finden wir auch in seiner Euridice vollauf zur Geltung gebracht.

Beide Komponisten schreiben das Stück durchweg mit ₵-Vorzeichnung, wobei sich natürlich die Lage korrespondierender Teile im Takt bis zur Unkenntlichkeit verschiebt. Man beachte wohl, daß die Taktwechsel bei Peri durchweg durch das isolierte (ritenuto vorzutragende) Sospirate und den Wechsel zwischen Solo und Chor veranlaßt sind. Caccini läßt das isolierte Sospirate vor dem ersten Eintritt des Chores weg. Auffällig sind die verkürzten Schlüsse bei NB. (fiorito und scolorito), die jedenfalls das »i« als kurz charakterisieren sollen.





P. Coro a 5.

ra - te! So - spi - ra - te au-re ce - le - sti, La - gri-

7 6 ♯

C. Coro a 5.

So - spi - ra - te au-re ce - le - sti, La - gri-

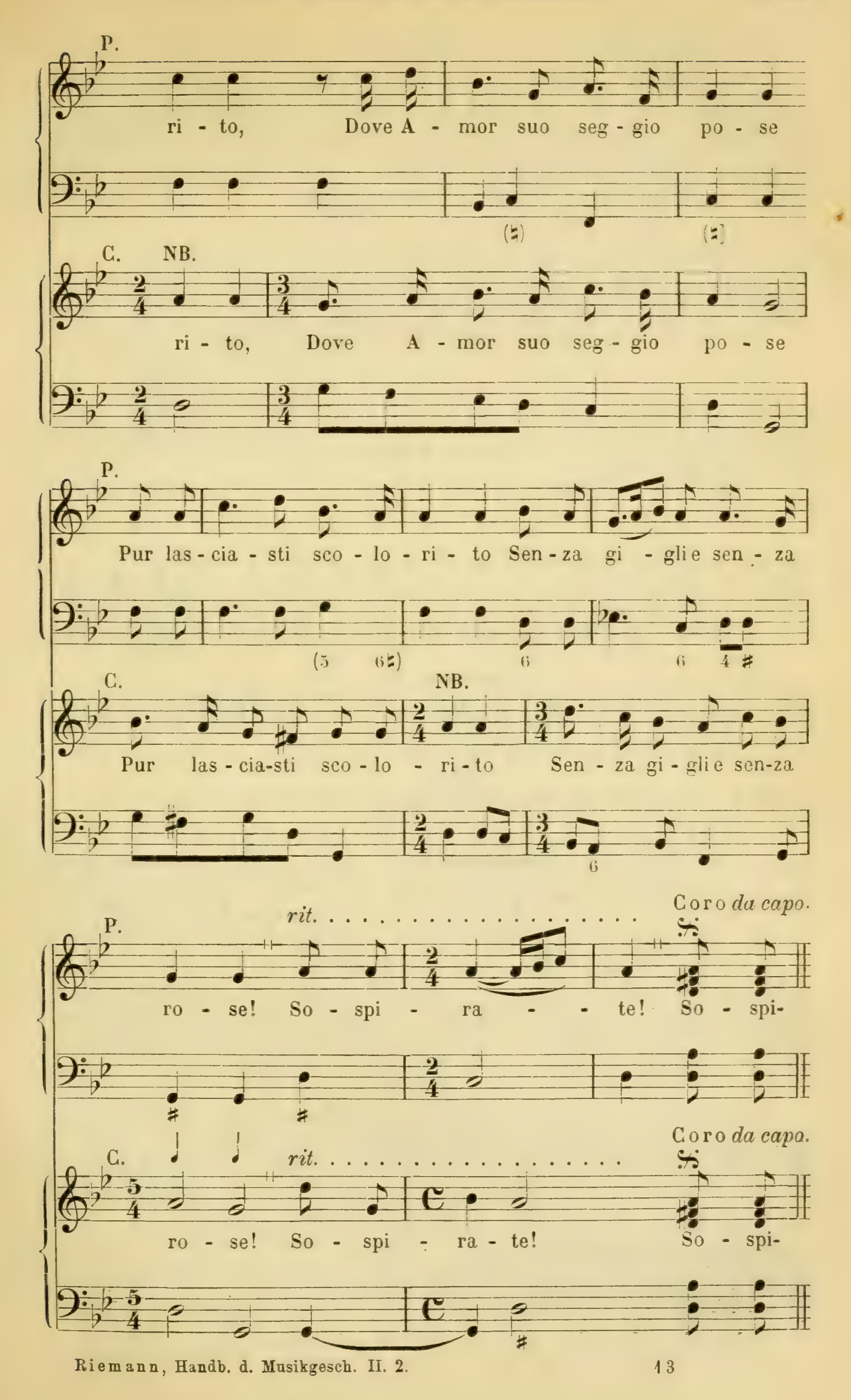
P. *(Fine.)* Ninfa.

ma - te, o sel - ve, o cam-pi! Quel bel vol - to al - mo fio-

♯

C. Ninfa.

ma - te, o sel - ve, o cam- pi! Quel bel vol-to al - mo fio-


P.
ri - to, Dove A - mor suo seg - gio po - se
C. NB.
ri - to, Dove A - mor suo seg - gio po - se
P.
Pur las - cia - sti sco - lo - ri - to Sen - za gi - gli e sen - za
C. NB.
Pur las - cia-sti sco - lo - ri - to Sen - za gi - gli e sen-za
P. rit.
Coro da capo.
ro - se! So - spi - ra - - te! So - spi-
C. rit.
Coro da capo.
ro - se! So - spi - ra - te! So - spi-

Die Chöre beider Komponisten (wie auch die ihrer nächsten Nachfolger) haben zumeist durchaus Tanzcharakter, und zwar stehen sie trotz des C fast alle im Tripeltakt, wie die Imitationen und die Reime ausweisen. Nur das ‚Al canto al ballo‘ hat Peri als richtiges Balletto behandelt mit dem ersten Teil im geraden Takt (Allemande) und dem Nachtanz im Tripeltakt:



Caccini gibt dem Ganzen Tripeltakt (Vorzeichnung C3).

Der Beginn der Notierung ohne Pausen und das vorgezeichnete C verbergen den Tripel wieder recht unangenehm in dem Chor »Se de' boschi«, der bei Peri und bei Caccini ein weiteres hübsches Beispiel des Spiels mit Hemiolienbildung ohne Störung des Verlaufs bietet (NB.[1]), bei Peri auch eine nicht rhythmische (Luft-) Pause (NB.[2]) einschiebt:

(verkürzt auf 1/2)

Peri. Se de' bo - schi i ver - di o - no - ri Rag - gi-

Caccini.

NB[1]. NB.[1]

rar su nú-di cam-pi Fa stri - dor d'ór - ri - do

NB.[1]

NB.[2]

ver - no Sor - gon anc'____ e fron - di e fio - ri

NB.[1]

Einige Unregelmäßigkeiten des Verlaufs bringt bei Peri der Chor Biond' arcier gleich zu Anfang durch den Einsatz des Basses, der den Taktstrich verschiebt, weiterhin durch ein paar à la Caccini ausgeschriebene Vortragsdehnungen, die er ja sonst meidet. Man beachte auch den künstlichen Periodenbau, zunächst durch die als Bestätigungen (2a, 6a) untergebrachten kurzen Zeilen (vier Silben), am Ende aber durch definitiven Übergang in größere Notenwerte. Hier zeigt sich einmal Peri wirklich stärker von Caccini beeinflußt:





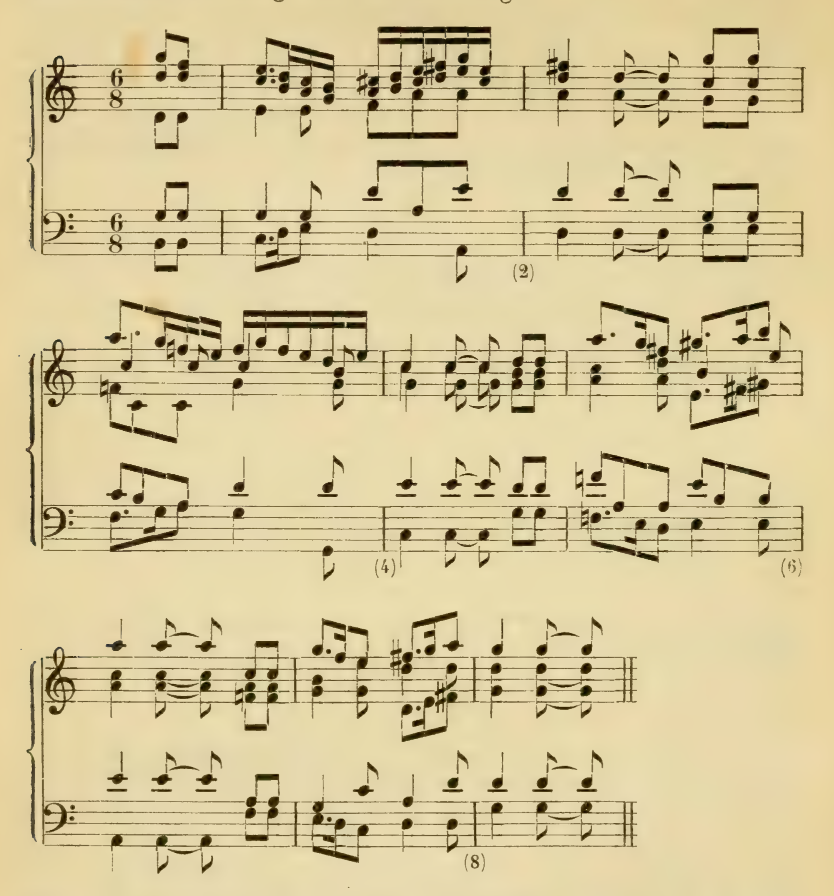
Es ist durchaus nicht überflüssig, derartige Sachverhalte klarzustellen. Ein ganz ähnliches Stück in Monteverdis Orfeo (das aber im Periodenbau keine Komplikationen hat), der Gesang des Orfeo »Vi ricorda boschi ombrosi« mit dem zugehörigen Ritornell, hat H. Leichtentritt (Ambros IV³ 562) zu einer höchst sonderbaren Deutung verleitet; er findet darin einen »kapriziös reizvollen $^5/_4$-Takt« durchgeführt und lehnt A. Heuß' Deutung als $^6/_4$-Takt ab. Monteverdis Notierung ist allerdings nicht eben sehr klar; die plötzlich einsetzende Tripelvorzeichnung hat aber sicher denselben Sinn wie in der neunten Arie der Nuove musiche Caccinis das C3 (aber ohne Veränderung der effektiven Dauer der Werte), nämlich, daß vorübergehend statt $^3/_4$-Takt $^6/_8$ gelesen werden soll (ganz so wie oben im vorletzten Beispiel). Da aber der Gesang selbst besser ganz im $^6/_8$ verlaufend gedacht wird, so daß umgekehrt die beiden gleichen Noten der Reimendungen synkopisch genommen werden, so ergibt sich auch für das Ritornell diese Auslegung als die natürlichere. Das fortgesetzte Wechseln zwischen beiden Auffassungen des Rhythmus ist doch wohl nicht geboten, wenn auch die Liebhaberei für dergleichen in dieser Zeit außer Frage steht. Das leitende Prinzip ist ja zweifellos das aus unsern Untersuchungen sich ergebende, der Wortaussprache mit Unterscheidung von Längen und Kürzen und schweren und leichten Zeiten minutiös gerecht zu werden. Liest man oben (Se de' boschi) in Peris Komposition fortgesetzt $^3/_4$-Takt, so kommen zwei Worte nicht ganz zu ihrem Rechte, nämlich »su«, das auf eine relativ zu schwere Zeit fällt und »orrido«, dessen zweite Silbe dann akzentuiert erscheint (auch bei Caccini). Dergleichen Übelstände ergeben sich für das Vi ri-

corda weder bei der Leseweise im $^3/_4$-, noch bei der im $^6/_8$-Takt, so daß es wirklich fast gleich ist, ob man die Tripelordnung auf die Viertel oder die Achtel anwendet (vgl. S. 18). Es will mir aber doch etwas einfacher scheinen, das Ganze als $^6/_8$-Takt zu lesen, wobei allemal die Endungen für die zweite Silbe ein (synkopisches) Viertel statt eines Achtels mit folgender Achtelpause erhalten, als tatsächlich vom $^3/_4$-Takt in jedem Gliede einmal zur $^6/_8$-Auffassung überzuspringen:



Liest man den Gesang in dieser Weise, so wüßte ich nicht, warum man für das zugehörige Ritornell einen $^5/_4$-Takt heraus-

konstruieren sollte, da sich die völlig entsprechende Deutung mit Monteverdis Notierung sehr wohl verträgt:



Wer die Couranten dieser Zeit kennt, wird auch in diesen synkopischen Schlüssen nicht das geringste Anstößige finden (die Folgestrophen des Gesangs und die zweite Notierung des Ritornells sind ebenso zu lesen). Ich denke, damit ist diese Stelle endgültig erledigt.

Die S. 195 an dem Biond' arcier Peris aufgewiesene, uns schon geläufige Einordnung von Kurzzeilen als Anhänge (Einschaltungen nach einem schweren Takt) in den Periodenbau, für welche die neunte Arie der Nuove musiche das Modell gegeben haben wird, hat Agazzari mehrmals in seinem Eumelio (1606) konsequent durchgeführt, und Leichtentritt (a. a. O. S. 348) ist mit seiner Anerkennung noch viel zu zurückhaltend, wenn er darin »etwas wie die

richtige Ahnung einer ordentlichen, liedmäßig wohlgegliederten, harmonisch wohlgeleiteten Melodie« herausfühlt. Nein, es ist viel mehr als das; es ist vollbewußte Umsetzung der poetischen Form in die ihr entsprechende musikalische, wie sie Caccini noch nicht gelungen war, aber durchaus im Anschluß an dessen Prinzipien. Die beiden durchaus gleich angelegten Beispiele (Ambros IV³, 388 und 390) sind (es genügt, die Oberstimme zu notieren; der Baß geht in I. durchweg Note gen Note, in II. eine Note gegen zwei der Melodie, ohne irgendwelche Komplikation):



Mit rezitativischer Komposition hat das gewiß nichts zu tun, ist vielmehr echte Liedweise, wirkliche Arienbildung. Wir haben auch keinerlei Grund anzunehmen, daß dergleichen Gesänge unter Verzicht auf alle kontrapunktische Gestaltung des Akkompagnements nur mit Akkordanschlägen begleitet worden wären. Ist es doch

gerade Agazzari, der sogar vom Spieler des Basso seguente fordert, daß er nicht spiele »come sta«.

Aber Agazzari schreibt seine Gesänge noch ebenso pausenlos wie Caccini und Peri, und die Rolle des Akkompagnements ist daher doch auch bei ihm noch eine bis zu Ende untergeordnete. Das Abgehen von diesem durchaus zunächst für den neuen Stil charakteristischen Prinzip ist eine Neuerung, die für die fernere Entwicklung der Oper ausschlaggebende Bedeutung gewinnt. Es muß daher sehr nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß bereits Monteverdis »Orfeo« (1607) ein paarmal den strengen Verzicht auf das selbständige Eingreifen des Akkompagnements aufgibt, am auffälligsten im dritten Akt, wo sich Orpheus mit seinem Gesange die Pforten der Unterwelt erschließt (‚Possenti spirti', in Eitners Ausgabe, Publ. X, S. 181 ff.) anfänglich mit zwei obligaten Soloviolinen (weiterhin Kornette), die die Singstimme ablösen, zuletzt mit piano den Gesang selbst begleitenden Violen (vierstimmig), aber auch schon im zweiten Akt in dem ergreifenden Klagegesange des Orpheus nach der Verkündigung des Todes der Euridice (bei Eitner S. 168 f.). Letzteres Beispiel ist dadurch für uns hier besonders wichtig und interessant, daß der Gesang nur mit beziffertem Baß versehen ist und doch mehrere längere Pausen enthält. Der Baß hat zwar noch ein paar Haltetöne, im ganzen aber doch eine von den Rezitativbässen der Perischen und Caccinischen Euridice sehr stark abstechende, weit ausholende Führung. Der Gedanke, daß dieser Gesang nur mit mageren Akkordanschlägen begleitet gedacht wäre, ist entschieden abzuweisen. Der folgende Versuch einer mehr kontrapunktischen Ausführung des Continuo, zugleich mit Herausstellung der sich hinter dem C verbergenden effektiven Taktverhältnisse, bedarf nach unsern bisherigen Erörterungen wohl keiner weitern Rechtfertigung:

Monteverdi, »Orfeo«.




sei mor - ta mia vi - ta Ed io re-spi-
cresc.
ro? Tu sei da me par - ti - ta
sei da me par-ti - ta Per mai più
mai più non tor - na-re! Ed io ri-man - go?


No! No! Che se ver - si al-cu - na co - sa pon-no
pf
N'an-dro si - cu - ro a più pro-fon - di a - bis-si
E in - te - ne - ri - to il cor del rè dell'
om - bre Me - co tra - ro ti a ri - ve - der le



Daß für einen Harmoniekünstler wie Monteverdi die Annahme eines Akkompagnements dieser Art nicht nur nicht zu hoch gegriffen

sein wird, sondern vielleicht noch lange nicht an das heranreicht, was er selbst aus der Stelle gemacht hat und von andern erwartete, wird kein Kenner seiner Madrigale in Frage stellen. Aber der Orfeo enthält doch auch noch lange Strecken, die sich von der Praxis der Vorgänger in der Opernkomposition sehr wenig unterscheiden. Sehr wohltuend wirkt, daß der Dichter des Monteverdischen Orfeo (Alessandro Striggio) mit Reimen sparsamer gewesen ist als Rinuccini. Striggio bahnt schon deutlich den Weg zu der späteren Praxis, nur bei entscheidenden Wendepunkten im Rezitativ Reime zu bringen. Er verfährt zwar damit durchaus noch nicht konseqent und radikal; aber es ist schon angenehm zu merken, daß z. B. das am Ende auf den Anfang zurückgreifende Rezitativ des Hirten (Pastore), das also formell schon die spätere da capo-Arie vorbildet, zuerst ein paar nicht gereimte Zeilen hat:

11 In questo lieto e fortunato giorno ⎫
11 Ch'a posto fine agl' amorosi affani ⎬ reimlos!
7 Del nostro Semideo ⎭
11 Cantiam pastori in si soavi accenti ⎫ a
11 Chi sian degni d'Orfeo nostri concenti ⎭ a

Monteverdi ist auch der Möglichkeit, Orfeo als Reim auf Semideo zu behandeln (was der Dichter aber auch sicher nicht gewollt hat) aus dem Wege gegangen. Der zweite Teil dieses Rezitativs reimt aber dafür desto auffälliger in direkter Zeilenfolge:

7 Oggi fatta è pietosa ⎫ b
7 L'alma già si sdegnosa ⎭ b
7 Della bella Euridice ⎫ c
7 Oggi fatto è felice ⎭ c
11 Orfeo nel sen di lei per cui già tanto ⎫ d
11 Per queste selve ha sospirato e pianto ⎭ d

Da derselbe aber musikalisch gerade echt rezitativisch (mit gehäuften Tonrepetitionen) gearbeitet ist, so erscheint er mit den schleppenden Reimgliederungen als ganz auf dem Boden der beiden Euridicen von 1600 stehend, während der erste Teil entschieden gegen dieselben einen Fortschritt bedeutet. Auch das Rezitativ S. 137 in Eitners Auswahl-Abdruck (Pastore) bringt erst nach vier Zeilen ohne Reim zwei gereimte:

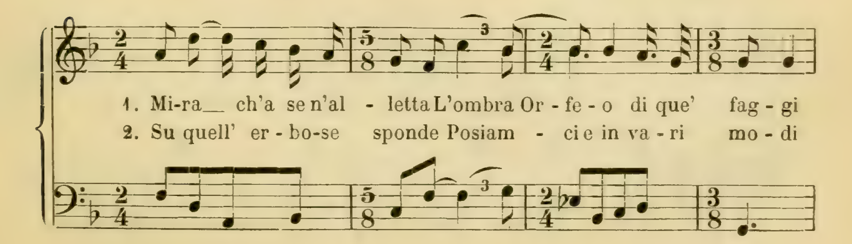
11 Ma tu gentil cantor s'a' tuoi lamenti
11 Gia fasti lagrimar queste campagne
11 Perchè ora al suon de la famosa cetra
11 Non fai teco gioir le valli e i poggi?
7 Si testimon del core ⎫ a
11 Qualche lieta canzon che detti Amore ⎭ a

In Solertis Abdruck des vollständigen Textes (Gli albori del Melodramma III. 246 ff.) treten die durchgereimten Stücke (meist mit überwiegenden Siebensilblern) bequem übersichtlich heraus; in einem Textbuche aus dem Ende des Jahrhunderts würde man dieselben ohne weiteres als Texte von Arien qualifizieren, während die gar nicht oder nur sporadisch gereimten als für Rezitative bestimmt gelten würden. Dem entspricht aber die Faktur Monteverdis doch nur teilweise.

Eine wirkliche kleine Arie, vielleicht die erste da capo-Arie, freilich von winzigen Dimensionen, steht zu Anfang des zweiten Akts (Original C vorgezeichnet, verkürzt auf 1/2):



Da hier sämtliche sechs Zweitaktgruppen gleich rhythmisiert und auch melodisch einander sehr ähnlich sind, kommt die Reimstellung a b b a der vier Zeilen freilich nicht ganz zu ihrem Rechte. Die beiden nun folgenden ganz gleich gebildeten Strophen des Pastore sind in Caccinischer Weise verkünstelt:



1. Or ch'infoca-ti rag-gi Fe-bo dal ciel sa - etta.
2. Ciascun sua voce snodi Al mormorio dell' onde.

Fine.

(Ritornello)

cresc.

pf

Da capo al Fine.

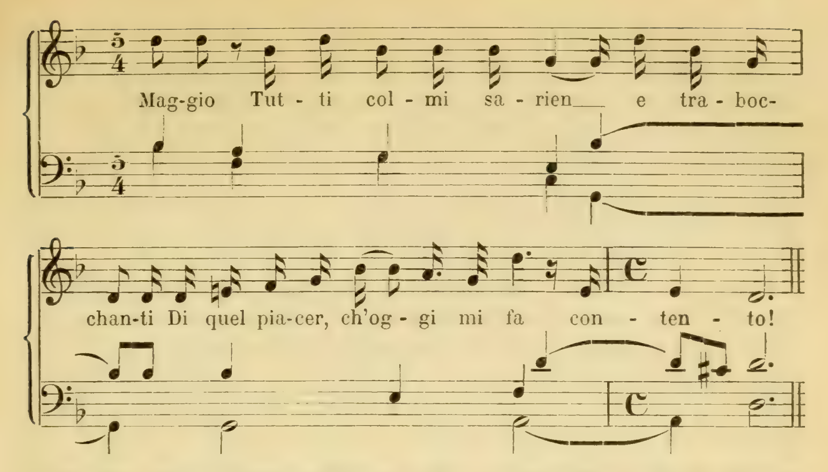
Als Beleg, in welchem Grade das Fernhalten der Reime der Entwickelung des Rezitativs zustatten kommt, folge hier noch der Gesang des Orpheus Rosa del ciel (a. d. 1. Akt.). Zwar mißt das Versmaß nur jambische Elfsilbler und Siebensilbler, hat also durchweg zweisilbige Endungen, aber da dieselben nicht reimen, machen sie sich nicht so bemerklich, und Monteverdi hat, wo sich Gelegenheit bot, durch männliche Zäsuren ein heilsames Gegengewicht geschaffen (ciel, lui, col, dimmi, ben, te, ta, me, fa); auch bindet er sich nicht an die Zeilenteilung des Dichters (gleich das erste Zeilenende »degna« verschiebt er). Der vereinzelte Reim (Zeile 5 mit 6: miri, giri) stört nicht nur nicht, sondern tritt bedeutsam heraus durch die Imitation:

Monteverdi, Orfeo, 1. Akt.




mondo e de-gna Pro-le di lui che l'u-ni-ver-so af-
fre-na, Sol, ch'il tut-to circon-di e'l tut-to mi-ri Dagli stellan-ti
gi-ri Dimmi, vi-de-sti o - ma-i Di me più lieto e for-tu-na-to a-
man-te? Fù ben fe-li-ce il giorno, Mio ben che pria ti
vi-di E più fe-li-ce l'ho-ra, Che per te so-spi-


ra - i Poi-che al mio so - spi - rar tu so - spi-
ra - sti Fe-li-cis-si-mo il pun - to Che la can - di - da
ma - no Pe - gno di pu - ra fe - de a me por-
gesti Se tanti co-ri a - vessi Quant' occhi ha il ciel eterno e quante
chio - me Han que - sti col - li a - me - ni il ver - de



Leider ist es ausgeschlossen, hier noch näher auf die Details des Monteverdischen Orfeo einzugehen; die ohnehin schon verhältnismäßig große Auswahl mitgeteilter Beispiele war aber nicht wohl zu umgehen, um erkennen zu lassen, welche Stellung Monteverdi unter den ersten Opernkomponisten einnimmt. Wir werden sogleich sehen, wie schnell er Nachfolger gefunden hat mit seiner teilweisen Abwendung von der sterilen Askese der Florentiner Ästhetik des neuen Stils. Zur Beseitigung eines naheliegenden Mißverständnisses muß aber hier noch angemerkt werden, daß Monteverdis Orfeo keineswegs eine epochemachende Bedeutung zukommt wegen des in demselben angewandten Raffinements der »Instrumentierung«. Davon sind durch die Art der Mitteilung in den gangbaren historischen Werken ganz irrige Vorstellungen verschuldet worden. Das für den Orfeo disponierte Orchester ist:

1 Flautino alla 22a (Piccolo),
2 Cornetti (Zincken),
1 Clarino (Trompete),
3 Trombe sordine,
4 Tromboni,
2 Violini piccoli alla Frances,
10 Viole da braccio,
3 Bassi da Gamba,
2 Contrabassi di Viola,
1 Arpa doppia,
2 Gravicembali,
2 Chitarroni,
2 Organi di legno (tragbare Orgeln mit Flötenstimmen),
1 Regale (tragbare Orgel mit Zungenstimmen).

Aus den Spezialüberschriften einzelner Nummern geht auch noch hervor, daß 2 Flautini (wohl nicht alla 22ª, sondern gemeine Flöten) und 3 statt 2 Chitarroni benutzt wurden. Wie schon Goldschmidt richtig bemerkt (Stud. z. Gesch. d. ital. Oper I, 132), ist aber die Verfügung über einen so reichen instrumentalen Apparat nicht eine kühne Neuerung, sondern vielmehr der »Abschluß und Gipfelpunkt« einer älteren Entwickelung. Schon die Intermedien von 1588 (in Florenz zur Hochzeit Ferdinands di Medici mit Christine von Lothringen) verfügen über einen ganz ähnlichen instrumentalen Apparat (nur nicht so viele Violen, dafür aber noch mehr lautenartige Instrumente), und Guidotti sagt im Vorwort zu Cavalieris Rappresentazione (1600) ganz allgemein: »Le Sinfonie et Ritornelli si potranno sonare con gran quantità di stromenti.« Wichtig ist seine Anweisung: »et un Violino che suoni il soprano per appunto, fara buonissimo effetto«. Sie beweist, daß das Mitspielen der Gesangspartie doch nicht absolut auf die Chöre beschränkt war. Doch sei vor allzugroßer Verallgemeinerung dieses Gesichtspunkts gewarnt. Die Intrumentierung Monteverdis geht nun aber keineswegs ins Detail, wie man das heute gewohnt ist. Nur die beiden obligaten Soloviolinen, welche den Gesang »Possenti spirti« begleiten (und weiterhin zwei Cornetti an ihrer Statt) sind ausführlich mit ihren recht altväterischen steifen Passagen ausgeschrieben; was währenddem das Positiv (Organo di legno) und die Chitarroni als weiteres Akkompagnement hinzutun, ist dagegen nicht notiert, und bei den vollstimmigen (a 3, 4, 5 notierten) Stücken ist nur angegeben, was für Instrumente mitwirken sollen aber nicht, was für eine Rolle dabei dem einzelnen Instrument zufällt. Die dreistimmigen Ritornelle übertragen gewöhnlich zwei Violinen oder Cornetti zwei überwiegend in Terzenparallelen geführte Oberstimmen und besetzen nur den Baß mit einer größeren Zahl von der Mehrstimmigkeit fähigen Instrumenten (Orgel oder Gravicembalo [Klavier], Chitarrone, Theorbe, Laute) außer dem Streichbaß; zweifellos ist dabei auf weitere Füllung der Mittelstimmen durch diese Baßinstrumente gerechnet. Das S. 198 besprochene fünfstimmige Ritornell zu Orpheus' »Vi ricorda« wurde hinter der Szene (di dentro) durch fünf Viole da braccio, einen Kontrabaß, zwei Klaviere und drei Chitarroni ausgeführt; dagegen sind zur Begleitung des Chors der Geister »Nulla impresa« (im dritten Akt) ein Regal, ein Positiv, fünf Posaunen, zwei Gamben und ein Kontrabaß verlangt (es ist aber nichts notiert als die fünf Singstimmen, die also sicher nur verstärkt wurden). Die Besetzung des 7- bzw. 8stimmigen Ritornells (Sinfonia) des Geisterchors »È la virtute« (3. Akt) ergibt sich erst aus der Vorschrift für das zarter instrumentierte 5stimmige Nach-

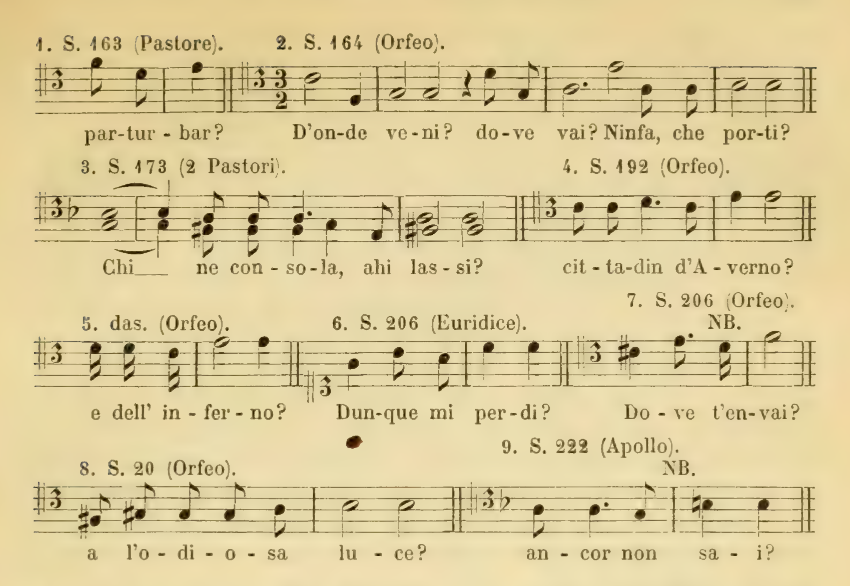
spiel (Taciono li cornetti, tromboni e regaliet entrano a sonar il presente ritornello le viole da braccio, organi [di legno], clavicembali, contrabasso, arpe e chitarroni); da erfahren wir, daß ein starker Bläserchor den 7stimmigen Satz gespielt hat, und daß nur Saiteninstrumente mit einem Positiv das Nachspiel ausführen. Es handelt sich also bei Monteverdis Instrumentierung durchaus um orgelartige, chormäßige Besetzungen mit ziemlich groben Unterscheidungen, bei denen starke Bläserchöre eine Hauptrolle spielen, welche die nächste Phase der Entwicklung mehr zurückdrängt (vgl. die Ausführungen Goldschmidts, Studien I, Kap. III »Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert«). Es ist daher nur natürlich, daß wir auch in der Vorrede zu Gaglianos Dafne bezüglich der Instrumente, die zur Anwendung kommen sollen, nur ganz allgemeine, dehnbare Bemerkungen finden. Die Anzahl und Auswahl der Instrumente ist in erster Linie abhängig von den jeweiligen Verhältnissen, d. h. den überhaupt verfügbaren Spielern und der Größe des Raumes, in dem die Aufführung stattfindet. Die einleitende Sinfonia (NB., eine solche versteht sich also von selbst, auch wo keine in der Partitur steht), welche den Zweck hat, dem Publikum begreiflich zu machen, daß das Stück anfängt (»per render attenti gli auditori«!), wird von einem Ensemble gespielt, wie man es zur Verstärkung der Chöre und zum Vortrag der Ritornelle anwendet (di diversi istromenti quali servano per accompagnare i cori e sonare i ritornelli). Von diesem Orchester unterschieden sind die Instrumente, welche die Sologesänge begleiten (che devono accompagnare le voci sole); dieselben müssen so postiert werden, daß sie die agierenden Personen vor Augen haben, damit sie denselben sich genau anpassen können (siano situati in tal luogo da vedere in viso i recitanti acciò meglio sentendosi vadano unitamente), sollen auch weder zu stark noch zu schwach begleiten, so daß sie das Verstehen der Worte nicht gefährden, aber doch eine sichere Stütze für die Sänger abgeben (procurisi che l'armonia non sia nè troppa nè poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole). Direkt verboten wird diesen Spielern das Anbringen von verzierendem Passagenwerk und die wiederholte Angabe des gerade gesungenen Tones, während für andere Töne, die den Singstimmen für die Intonation eine Stütze bilden, das nicht getadelt wird (il modo del sonare sia senza adornamenti, avendo riguardo di non ripercutere la consonanza cantata, ma quelle che più possono ajutarla, mantenendo sempre l'armonia viva). Das alles hat mit Instrumentierung im heutigen Sinne nichts zu tun und macht

an die Intelligenz der Spieler Anforderungen weitgehender Art, die man aber vollkommen begreift, wenn man in den Berichten der Zeitgenossen liest, wie hoch der Anteil dieser Spieler des Akkompagnements an dem Gelingen des Ganzen eingeschätzt wurde. Bei diesen Festaufführungen der Anfänge der Oper waren dieselben stets Künstler ersten Ranges, Männer, die an der Reform selbst persönlich beteiligt sind. Die spätere Bedeutung des Maestro al cembalo als eigentlichen Dirigenten ist hier bereits deutlich vorgezeichnet, wenn auch einstweilen das Klavier noch hinter Laute, Theorbe und Chitarrone zurücktritt.

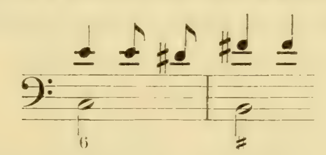
Monteverdis Beispiel des Aufgebens der Pausenlosigkeit der Singstimme fand bereits in Gaglianos Dafne (Mantua 1608) Nachfolge. Das Libretto (es ist das schon zum Karneval 1597 mit Peris Musik bei Corsi aufgeführte, von Rinuccini gedichtet) ist durchaus in kurzen Abständen gereimt, was die stark lyrische Wirkung der rezitierend gemeinten Partien hinlänglich erklärt. Doch ist Gaglianos Rezitativ melodisch geschmeidiger als das Peris, Caccinis und auch Monteverdis. Es ist auch der Mühe wert anzumerken, daß sich bei Gagliano bereits die späterhin stereotype Endformel für Fragen festzusetzen beginnt:



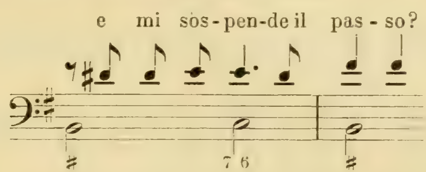
In den beiden Euridicen von 1600 ist dieses Hinaufschlagen der Tonhöhe für die Frage noch nicht gefunden; wohl aber bringt es Monteverdis Orfeo ein paarmal ähnlich:



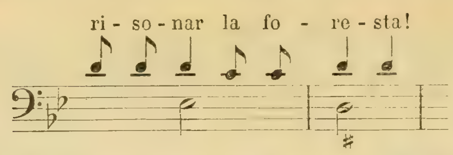
Auch in dem allein aus Monteverdis »Arianna« (Mantua 1608) erhaltenen Lamento d'Arianna kommen ein paar solche Ausprägungen der Frageform vor; vielleicht folgt also auch hierin Gagliano Monteverdis Vorgange. Doch ist selbst in Monteverdis Incoronazione di Poppea (1642) eine stereotype Behandlung der Frageform nicht aufweisbar, und nur in einigen Szenen (II. 9 ff.) erscheint mehrmals die Formel der fallenden Sekunde und emporschlagenden kleinen Terz über dem phrygischen Schluß:



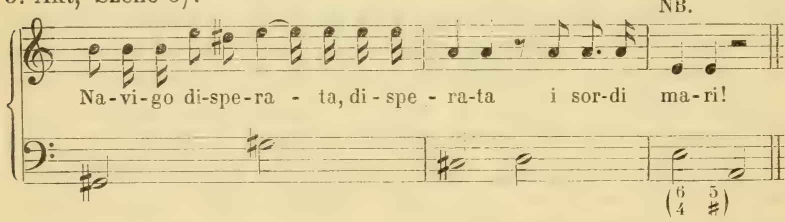
wie sie aber vereinzelt schon Domenico Mazzocchi in »La catena d'Adone« (1626) hat (Goldschmidt, Studien I. S. 157).



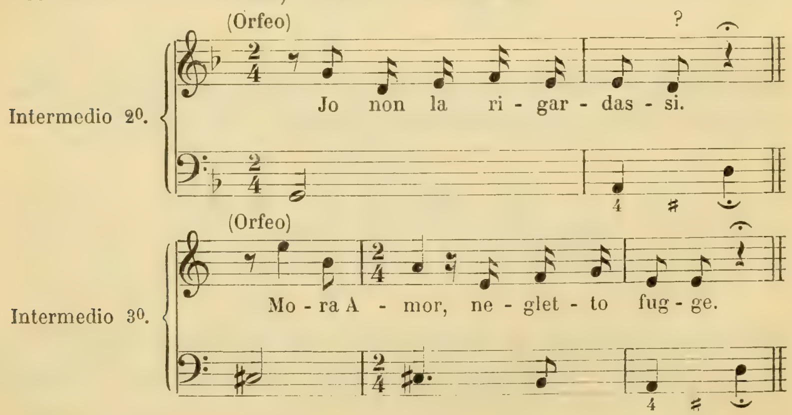
Doch ist jedoch wohl zu beachten, daß der phrygische Schluß mit emporgehender Oberstimme auch für nicht fragende Schlüsse dauernd vorkommt, z. B. (daselbst):



Wesentlich später scheint sich eine andere typische Wendung der Rezitative herausgebildet zu haben, nämlich das Herunterschlagen vom Tonartgrundtone in die Quarte mit der Harmonie des tonischen Quartsextakkords, dessen Auflösung dem Continuo überlassen wird; bekanntlich ist später diese Wendung für den Schluß eines Rezitativs und auch für Hauptgliederungen innerhalb bis zum Übermaß gebräuchlich. Für die radikalen Anfänge der Monodie ist es ja freilich selbstverständlich, daß die Singstimme alle Schlüsse selbst vollzieht. Weder bei Caccini, noch bei Peri, noch bei Agazzari, Gagliano oder Dom. Mazzochi, Landi oder F. Vitali findet sich eine Spur des späteren Gebrauchs, und Monteverdi ist, wie es scheint, nur ein einziges Mal zufällig auf diese Wendung geführt worden (in der Incoronazione di Poppea, 3. Akt, Szene 5):



Etwas Ähnliches taucht aber, soweit ich sehe, vereinzelt auf in Domenico Bellis »Orfeo dolente« (1616 gedruckt; Text identisch mit Chiabreras 1615 gedrucktem Pianto d'Orfeo, einer Nachahmung des Lamento d'Arianna) und zwar mehrmals:



Wahrscheinlich ist auch im ersten Falle zweimal *e* (statt *e d*) zu lesen (der Druck ist leider sehr fehlerhaft). Das ist zwar noch nicht die typische Formel des Herunterschlagens in die Quarte, aber doch das Abgeben des Schlusses an den Continuo. Noch bestimmter überläßt eine dritte Stelle dem Continuo den Schluß:

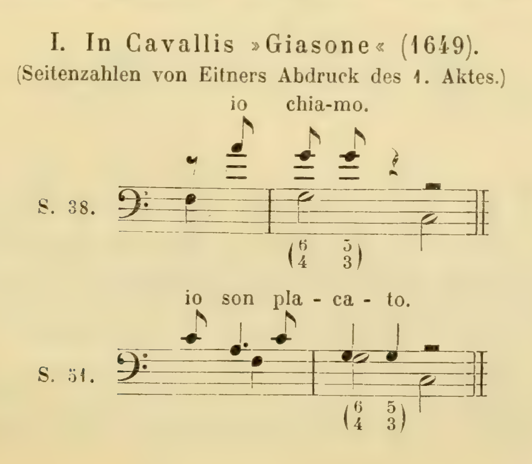


Ich hätte noch mehrere Beispiele aus dem Werke anzuführen, deren Besprechung aber zu sehr aufhalten würde (ein durch einen Druckfehler im Baß entstelltes im zweiten Intermedium, direkt vor dem oben mitgeteilten; ein durch den Continuo beendeter phrygischer Schluß im dritten Intermedium usw.). D. Bellis offenbar an Monteverdi anlehnendes Erstlingswerk (»i primi bollori del mio rozzo ingegno«) ist sehr beachtenswert, leider aber sehr fehlerhaft gedruckt.

Man kann über den Kunstwert derartiger stereotypen Formeln gewiß sehr skeptisch denken; aber da dieselben für ganze Kunstepochen charakteristische äußere Merkmale bilden, so interessiert doch lebhaft die Feststellung, wann sie aufgetreten sind und sich festgesetzt haben. Und da sieht man immerhin mit einiger Verwunderung, daß dieses Abgeben des Rezitativschlusses an den Continuo auch bei Cavalli und Cesti noch selten ist. Gefunden ist die Formel, wird aber doch nur in einer verschwindenden Minderheit der Schlüsse angewandt. Ich notiere hier einige derselben:

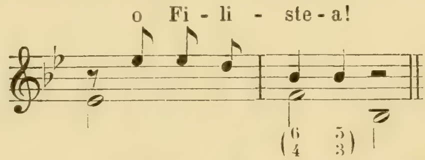
I. In Cavallis »Giasone« (1649).

(Seitenzahlen von Eitners Abdruck des 1. Aktes.)



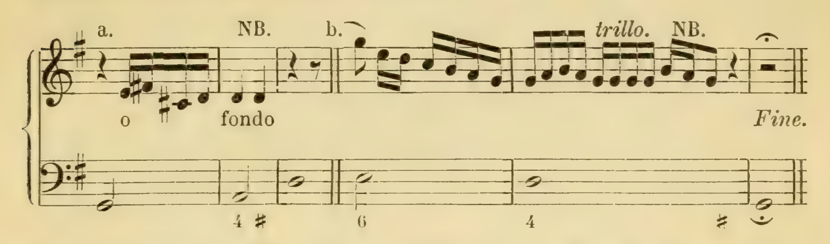


Auch in dem kleinen Stück Rezitativ aus Benedetto Ferraris Oratorium »Sansone«, das A. Schering in seiner soeben erschienenen Geschichte des Oratoriums (1911) mitteilt, findet sich die typische Formel:



Schering setzt das Werk um 1660, doch ohne bestimmten Anhalt. In den Varie musiche ist zwar Ferraris Behandlung des Rezitativs von einer erstaunlichen Freiheit, besonders in der Harmonieführung, im freien Einsatz dissonierender Töne in der Singstimme wie auch umgekehrt im kühnen Durchhalten von Gesangsnoten zur fortschreitenden Harmonie, so daß man in ihm auch einen der wichtigsten Umbildner des Rezitativs sehen muß, aber auf das Abgeben des Schlusses an das Akkompagnement ist auch er nur zweimal dabei verfallen, nämlich in dem (ohne Ostinato

gearbeiteten) fünften Teil der S. 62 erwähnten zweiten Bearbeitung des ausführlich besprochenen obstinaten Themas; aber er schlägt dabei nicht vom Tonartgrundtone in die Quarte herunter, sondern bleibt auf der Tonika stehen — da die Quarte der Baßton ist, immerhin eine ganz ähnliche Bildung:



Die Schlüsse halten sich sonst durchweg in den bei den älteren Monodisten, einschließlich Carissimi, allein angewandten und auch noch bei Cavalli, Cesti durchaus dominierenden Formen der altherkömmlichen Diskantklausel oder Tenorklausel:

Cavalli, Giasone. S. 30. l'u - sci - to impac - cio. S. 31. a - man - te!
4 ♯

Monteverdi, Poppea II, 11. a mia for - tu - na.

Caccini, Euridice, S. 41. di cor - te - sia gra - di - ti af - fet - ti.

Monteverdi, Orfeo, V. Akt. il mio do - lo - - re! Schlußszene. cio che vuoi m'impo - ni

Ganz ausnahmsweise schreibt Carissimi in der Kantate »Speranze, non partite« zweimal kurz nacheinander:

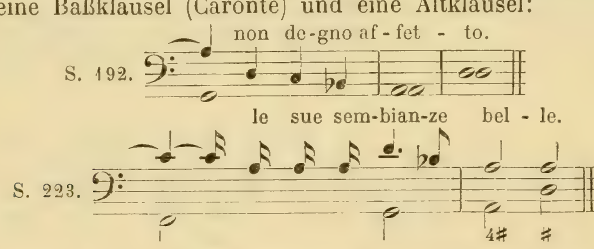


Doch ist das wohl kaum ein eigentliches Abgeben des Schlusses an den Continuo; die Singstimme wird nur etwas früher fertig als die Begleitung (das kann man aber auch bei einigen andern der angeführten älteren Beispiele [Ferrari] geltend machen).

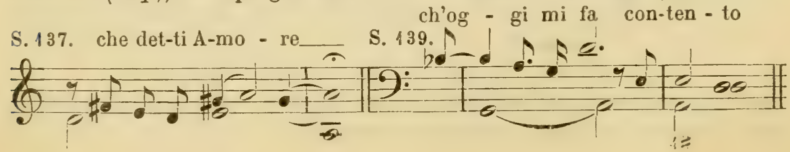
Es ist aber wohl zu beachten, daß zunächst für die reine Monodie sogar auch die Diskantklausel selten ist und bei Caccini und Peri überhaupt nicht vorkommt. Nur in den Arien der Nuove musiche tritt sie gelegentlich auf, aber nicht für definitive Schlüsse, sondern nur für Binnen-Zäsuren in Arie 1 bei der Stelle:

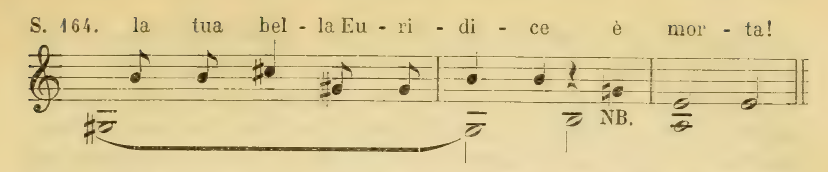
Un guardo non d'a m o r ma di pietate,

wo auf amor eine Diskantklausel zur Dominante (hoch), aber auf pietate eine Tenorklausel zur Tonika gemacht wird (vgl. S. 27). Wahrscheinlich ist auch das ein Ergebnis des Raisonnements der Florentiner Camarata, daß ein Schluß, wenn er nicht Frageform hat, den als Tenorklausel bekannten fallenden Sekundschritt zum Tonartgrundtone erfordert, wie er volksmäßiger Melodik von jeher geläufig war. Es scheint aber, daß auch hier Monteverdis Orfeo den Bann gebrochen hat; denn wenn auch der Schluß mit der Tenorklausel noch durchaus überwiegt, so treten doch daneben gelegentlich nicht nur Diskantklauseln auf, sondern auch einmal eine Baßklausel (Caronte) und eine Altklausel:

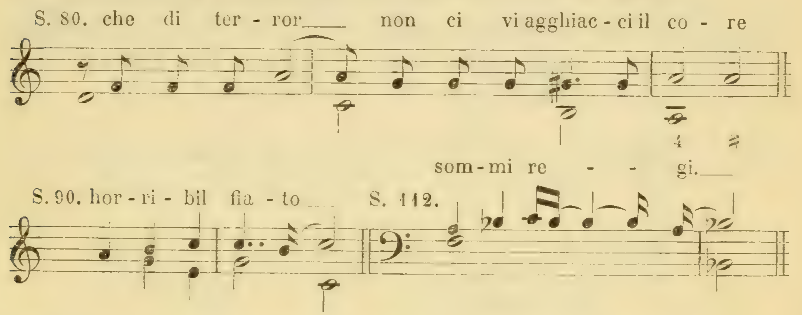


Dazu kommen weiter einige Ausnahms-Schlußbildungen, wie die mit Tritonussprung nach oben ansetzende Diskantklausel (a), die mit Septimensprung abwärts ansetzende Tenorklausel (b) und vollends das ergreifende Verblassen des *E*-dur-Akkords (D^+) zum *G*-dur-Akkord (^0Dp), der plagal zum *A*-moll-Akkord schließt (c):

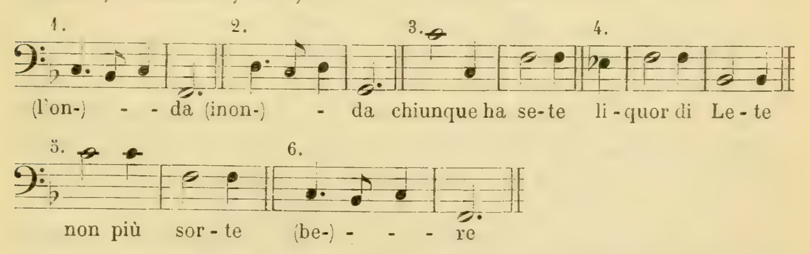




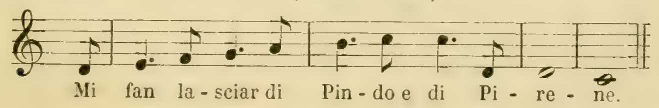
Noch eine ganze Reihe anderer Abweichungen von der stereotypen Schlußbildung (mit stufenweiser Abwärtslenkung der Melodie) könnten hier angeführt werden. Doch es sei an den gegebenen genug. Daß dieselben schnell Nachahmung fanden, beweist gleich Gaglianos Dafne, die eine ganze Reihe aufwärtsgewandter Schlußbildungen (Diskantklauseln) zeigt, wie z. B. gleich S. 80 bei Eitner:



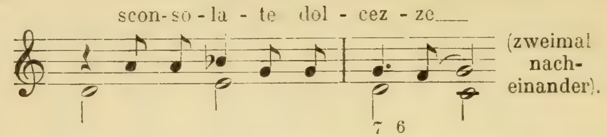
Doch hält auch Gagliano (wie Monteverdi selbst) im allgemeinen die Tenorklausel fest. Wesentlich mehr hat Stefano Landi angenommen, so vor allem die Baßklausel, die Landi in dem »Beva securo l'onda« des Caronte (!) in »La morte d'Orfeo« (1619) fortgesetzt anwendet, ganz offenbar im Anschluß an Monteverdi (Goldschmidt, Studien I, 201):



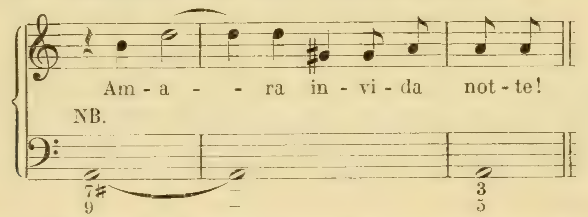
Nur zwischen 5 und 6 treten drei Diskantklauseln; Tenorklauseln fehlen ganz. Den Septimensprung abwärts zur Tenorklausel hat Landi ebenfalls angenommen (das. S. 200):



Vgl. dazu S. 46 f. die Baßklauseln in der römischen Elegie Landis vom Jahre 1620 — möglicherweise werden sich dieselben bereits vor Monteverdi in solchen Gesängen großen Umfangs (S. 48) eingebürgert haben, wo die Singstimme im Einklange mit dem Continuo Schlüsse machte. Die Altklausel finde ich in Landis S. Alessio (Goldschmidt, S. 215):



Dies Stück (Akt 1, Szene 5) bringt beiläufig gleich zu Anfang ein Beispiel, das für unbezifferte Bässe auch noch einer viel späteren Zeit nützliche Lehren geben kann, nämlich die Kadenzbildung D^7—^0T frei einsetzend über dem Tonartgrundton:



Das Gelegenheit zu selbständigem Eingreifen des Akkompagnements gebende Stück in Gaglianos Dafne, die zweistrophige Arie des Amore »Chi da lacci d'Amor« ist nun aber gar nicht von Gagliano selbst, sondern nach seiner ausdrücklichen Aussage in der Vorrede der Dafne (abgedruckt bei Solerti, Origini S. 76 ff.) von einem hohen Beschützer der Kunst (Ferdinando Gonzaga?, vgl. Ademollo »La bella Adrianna« S. 58):

»Restami solo a dire (per non usurpare le lodi dovute ad altri e arrichirmi quasi cornacchia d'altrui penne) che l'aria dell ottava (scena) Chi da' lacci d'Amor vive disciolto e quella che canta Apollo vittorioso del Fitone Pur giacque estinto al fine insieme con l'altra cantata pur dal medesimo nell' ultima scena Un guardo, un guardo appena, in fino Non chiami mille volte il tuo bel nome, le quali arie lampeggiano tra l'altre mie come stelle sono composizione d'uno de' nostri principali Accademici, gran protettore della musica e grande intenditore di essa.« Dieser Aussage an solcher Stelle ist natürlich Gewicht beizulegen; aber man wird wohl vermuten dürfen, daß der fürstliche Autor nur die Melodie oder Hauptteile derselben erfunden hat, die Gestaltung im Detail aber Gaglianos Verdienst ist, und daß dieser sich bei der Fertigstellung besondere Mühe gegeben hat. Jedenfalls hat er nicht über-

trieben mit der Behauptung, daß diese Nummer zu den besten seines Werkes gehört. Die auffallend gute Baßführung ist doch wohl von Gagliano selbst. Ich arbeite das Akkompagnement in ähnlichem Sinne aus wie oben in Monteverdis »Tu sei morta«. Daß wir darin eine bereits recht respektable Arie vor uns haben, steht fest.

Marco da Gagliano, Arie des Amore aus »Dafne« (1608).

(verkürzt auf 1/2)








2. cor tur-bato e in - quie-
1. tà go - da pur-lie-
(8)
2. to! E si-gnor pro-ve-
1. to! Su - - per-bo no: d'o- -
(2)
2. rai cru - do e se - ve - ro.
1. scu-ra nu - be in vol - to.
Ia: Stas-
(4)
(6)
- si per noi del ciel l'al-to de-cre-to.
(8)

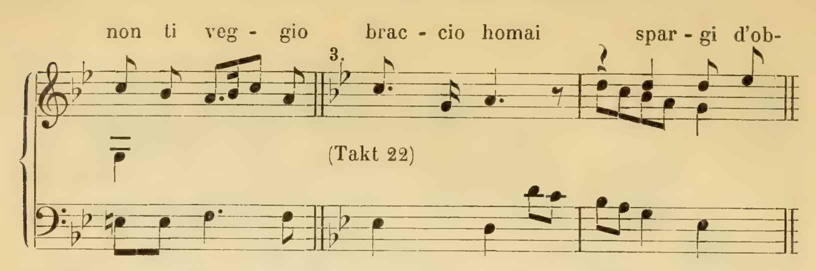
IIa A - mor che dian-zi di - sprez - za - sti al-

te - ro! A - mor che dian-zi di - sprezza - -

\- - - - - - - - - - sti alte - ro!

Ähnlich durch Imitation oder Vorimitation zu füllen sind sicher auch die drei Stellen in Peris »Torna, o torna« (1611; vgl. S. 31):





Auch Peri dürfte damit Monteverdis Vorgange gefolgt sein.

Wir haben S. 47 f. eine wichtige neue Wurzel der Monodie des Seicento kennen lernen in dem Bestreben der Sänger, dankbare Gesangsstücke zu erhalten, in denen sie den ganzen Umfang ihrer Stimmittel entfalten könnten. Von der ältesten derartigen Literatur ist leider bis jetzt noch nichts bekannt geworden. Daß nicht die Florentiner Camerata der Ursprungsort dieser Gesänge »von 22 Stufen« gewesen ist, geht ja aus Giustinianis Bericht deutlich hervor; er nennt (S. 107 bei Solerti) nur Neapel und Rom, und erst weiterhin (S. 110) erwähnt er eine Verpflanzung der Manier auch nach Florenz an den Mediceerhof von Rom aus. Da wird allerdings gesagt, daß auch Caccini (Giulio Romano), sein Schüler Francesco Rasi, Giuseppino (Giuseppe Cenci; vgl. auch Solerti 122, 161, 169, 225; Cenci war Tenorsänger, auch Dichter und Komponist) und Giov. Domenico (?) Baß und Tenor »con larghezza di molto numero di voci« gesungen haben. Aber in Caccinis »Euridice« halten sich, ebenso in der Peris, die einzelnen Singstimmen durchaus in sehr bescheidenen Grenzen des Umfangs. Auch die Nuove musiche zeigen dieselbe Eigenschaft. Die von Ambros als unmöglich hingestellte letzte Baßarie, die zwischen Kontra *B* und klein *a* läuft, ist nämlich die Schlußnummer nicht der Nuove musiche von 1602, sondern derjenigen von 1614 (»Nuove musiche e nuova maniera di scriverle con due Arie particolari per Tenore che ricerchi le corde del Basso«). Die Vorrede (Solerti, Origini S. 73) sagt darüber des weiteren: »Alcune ce n'ho inserto le quali tal' ora cantano in voce di Tenore e tal' ora di Basso, con passaggi più proprii per amendue le parti: e queste per uso di chi avesse talento della natura di ricercare gli estremi di esse voci.« Diese Bemerkung erklärt hinlänglich Caccinis sonstige Enthaltsamkeit bezüglich solches erweiterten Umfangs, obgleich ihm persönlich nach Guistinianis Aussage derselbe von der Natur zur Verfügung gestanden hat. Stimmen von 2—3 Oktaven frei verfügbaren Umfangs sind aber doch Ausnahmen, und der wohlgeschulte Kunstsänger Caccini hat offenbar Bedenken getragen, in

seinem Schulwerk von 1602 dergleichen aufzunehmen, sich aber nachgehends überzeugt, daß dieselben sich nicht ganz ignorieren ließen. Dieselben bleiben aber für ihn Kombinationen einer Tenor- und einer Baßstimme, wie das für einen um die Mitte des 16. Jahrhunderts geborenen Musiker kaum anders denkbar ist. Gaglianos Dafne und Monteverdis Orfeo beschränken sich auf den Umfang einer Dezime, nur im 3. Akt (Possenti spirti) entfaltet Orpheus eine Duodezime Umfang (*d—a'*). Aber der Baß des imitierend gearbeiteten Chors »Che poichè nembo« im 1. Akt verfügt merkwürdigerweise auch über eine Duodezime (*G—d'*) und sogar einige groteske Sprünge (Schluß), die der Instrumentalbaß nicht mitmacht (!):



Das sind immerhin einige Spuren des Aufkommens größeren Umfangs. Ein Umfang von einer Duodezime wird in der Folge bald häufiger. 1611 fordert ihn Pietro Benedetti für Sopran:



Landis »Superbi colli« (1620) mit dem Umfange *C—d'* ist aber zunächst wohl eine isolierte Erscheinung; doch fordert er vom Sopran in demselben Werke *cis'—g''* (S. 4, 24) und *cis'—a''* (S. 62), Grandi 1620 in der ersten Cantada *d'—g''*; eine Baßarie aus Mason und Earsdons Masque von 1617 (Parry, The Music of the XVII century, S. 199) verfügt über *F—c* mit vielen Oktavsprüngen. Carissimi geht in den mir vorliegenden Oratorien und Kantaten im allgemeinen nicht über eine Duodezime Umfang hinaus (in »Speranze, non partite« *c'—a''*).

Ein Unikum der älteren polyphonen Literatur ist L. Marenzios Madrigal Solo e pensoso (aus dem 9. Buch der fünfstimmigen Madrigale 1599!), das trotz der Fünfstimmigkeit doch (natürlich mit Übersteigen der Stimmen) sämtliche Stimmen zur Entfaltung eines Umfangs von einer None bis Undezime bringt (Ambros-Leichtentritt, S. 113 ff.).

Wiederum zieht aber hier Benedetto Ferrari unsere Aufmerksamkeit auf sich als derjenige, welcher den erweiterten Umfang systematisch zur Erzielung charakteristischer Wirkungen auszu-

beuten verstanden hat. Es kann wohl als sicher angenommen werden, daß er damit für gewisse Eigentümlichkeiten der Schreibweise Cavallis den Anstoß gegeben hat. Der gewaltige Umfang von Landis Superbi colli (*C—d'*) wird noch überboten durch je ein Stück in Ferraris Musiche varie von 1633 und 1641; aber eine ganze Reihe anderer kommen demselben nahe. Und auch, wo sich Ferrari mit einer Duodezime oder Tredezime Umfang begnügt, imponiert er durch zielbewußte Ausnutzung der verschiedenen Lagen und auch durch effektvolle Sprünge aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt und Skalengänge durch den Gesamtumfang. Einen Begriff von der Eigentümlichkeit dieses Stils der »larghezza di molto numero di voci« mag das textlich (von Paoli) wie musikalisch wohlgelungene tonmalerische Stück »Premo il gioco delle Alpi« geben (1633, S. 6 ff.), das in dem Aperçu gipfelt, daß die schneeigen Gipfel der Alpen den Fremden gastlich aufnehmen, aber die Liebe Bergeslasten auf das Menschenherz wälzt:

Provo l'Alpi amorose e Amor alpestre.

Gleich der Anfang verwendet die hohe Lage, die Vorstellung der Wanderung auf dem Joch der Alpen zu wecken, und die Tiefe, um auszudrücken, wie das unglücklich liebende Herz unter der Last der Schmerzen niedergedrückt wird:

Benedetto Ferrari, Kantate.
Musiche varie I (1633) p. 6 ff. Poesia del Paoli.




(las-so!) da quel d'A - mo - - - re!
cresc.
Co - sì so-vrasta il piè sog-gia-ce il
dim.
co - re! so-vra-sta il piè sog-gia - ce il
co - re! Qui,
dolce.
qui son fra l'al-te ru-pi Cor - te - sa-

tr

men - te ac - col - to E in un fra pen - sier

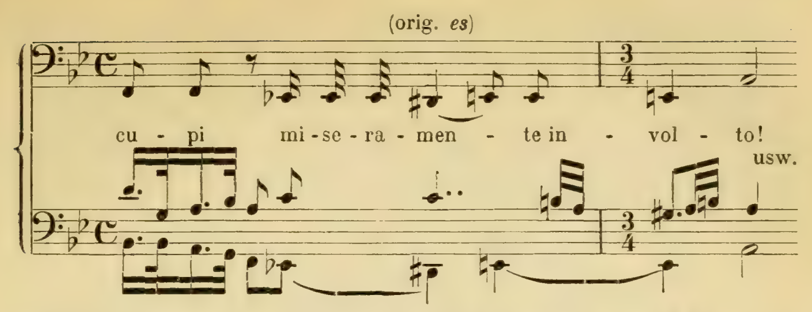
cu - pi mi - se - ra - men - te in-

cresc.

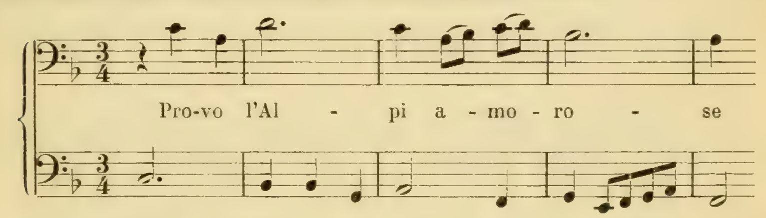
vol - to! Quì son fra l'al-te ru-pi cor - te - sa-

dolce



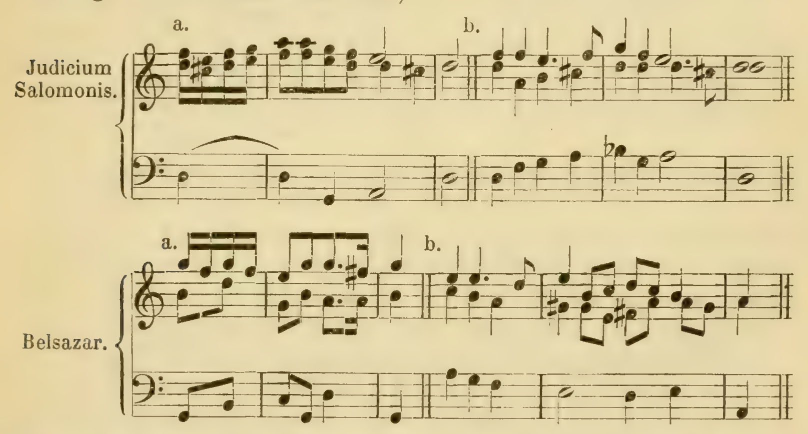


Nach fünf weiteren Takten Rezitativ, die von klein *c* bis *g'* (!) emporlaufen und wieder zu *c* herabsinken (O stelle a me di par contrarie e destre), folgt dann eine 40 Takte $^3/_4$ füllende einfache Arie über den Text der oben verzeichneten Worte:

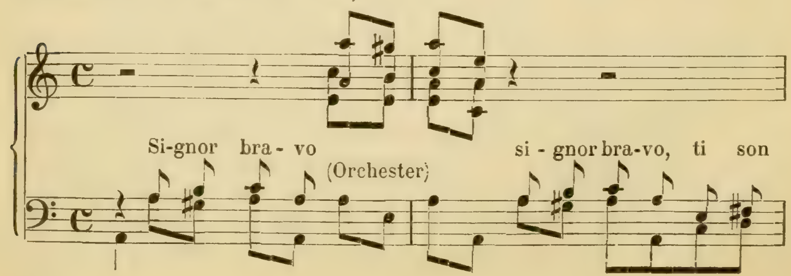


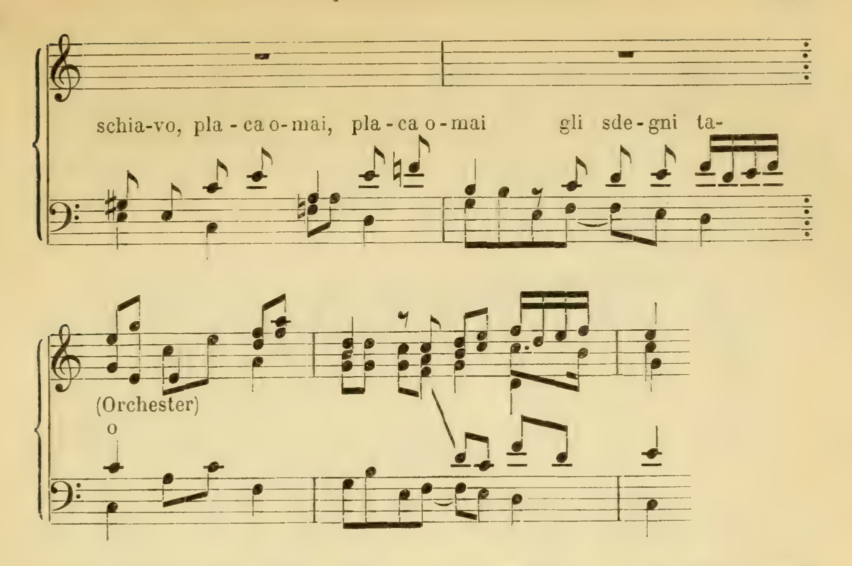
und sechs Takte abschließendes Rezitativ. Es ist gewiß bedauerlich, daß wir die Musik von Ferraris Opern nicht kennen (La Maga fulminata 1638, L'Armida 1639, Il Pastor regio 1640, La Ninfa avara 1641, Il Principe giardiniero 1644, L'inganno d'Amore 1653). Der Mann, der auf dem Gebiete der dramatischen Kantate solche Töne anzuschlagen verstand, muß auch für die Weiterbildung der Oper starken Einfluß ausgeübt haben und zwar nach Seite der bestimmten Differenzierung von Rezitativ und Arie, der Festsetzung konstanter Formen. Gegenüber dem 20 Jahre älteren Monteverdi war er selbstverständlich ein Nachfolger und Geisteserbe; der annähernd gleichalterige (zwei Jahre jüngere) Cavalli ist zunächst Rivale und Konkurrent, und mag wohl eine Wechselwirkung beider Meister stattgehabt haben. Doch wurde Ferrari durch die Erfolge Cavallis und Cestis in Schatten gestellt und überließ die Komposition seines letzten Operntextes (La licasta 1664) wieder wie die seines ersten (L'Andromeda 1637) seinem Freunde Manelli. Einen starken Einfluß auf die Fortentwicklung der Gesangsformen hat zweifellos auch Carissimi gehabt. Derselbe ist zwar nicht selbst als Opernkomponist aufgetreten, aber seine Oratorien, Historien und Kantaten stehen durchaus auf demselben Boden mit der Opernkomposition. Gewiß hat man ein Recht, streng zwischen Oper, Oratorium, Kantate, Motette usw. zu unterscheiden, wenn es sich um eine Dar-

stellung der Entwicklung dieser einzelnen Literaturzweige handelt; geht man aber der Entwicklung von Stilgattungen nach, so fallen natürlich diese Scheidewände. Die Bankettszene in Carissimis Belsazar (Baltazar) könnte gewiß, mit italienischem statt lateinischem Text, ebensogut in einer Oper stehen. Die Art, wie der Sologesang wiederholt durch kurze Instrumentalphrasen abgelöst wird, die inhaltlich der Gesangsmelodie verwandt sind, entspricht vollständig der Manier, wie Luigi Rossi 1647 (Orfeo) und 1649 Cavalli (Giasone) Gesang und Orchester alternieren lassen. Leider wissen wir aber nicht, wann der Belsazar Carissimis geschrieben ist. Jephtha (Jephte), woraus Kircher 1650 Bruchstücke mitteilt (wodurch die Entstehung vor 1650 verbürgt ist), führt obligate Instrumente gar nicht ein, sondern beschränkt sich auf den (ziffernlosen) Continuo. Das »Judicium Salomonis« läßt dagegen, ähnlich wie die Bankettszene des Belsazar, das Orchester eingreifen (dreistimmig: zwei Violinen und Baß):



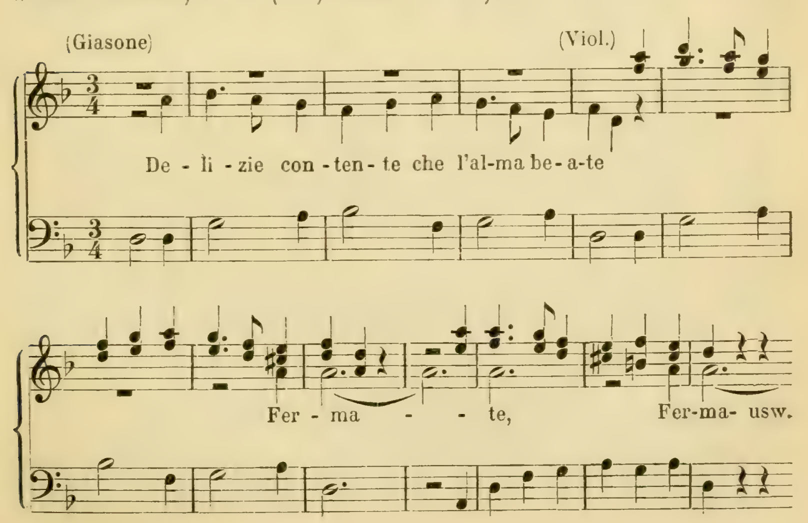
Gerade die Schablonenhaftigkeit, mit welcher Carissimi diese kurzen Orchesterphrasen einfügt, läßt dieselben auffällig als Prototyp der bekannten späteren Manier erscheinen, z. B. in Cestis »Le disgrazie d'Amore« I. 7 (Eitner S. 181):



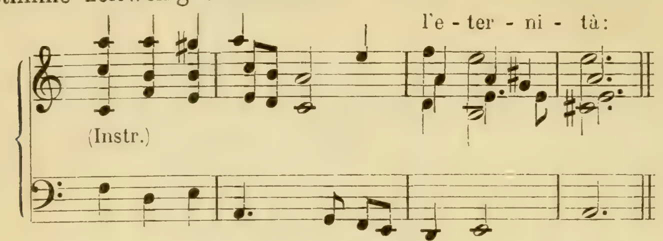


Gedenken wir der radikalen Ausschließung jedes Eingreifens des Akkompagnements in den ersten Monodien, so sehen wir, wie gründlich die Verhältnisse seit den ersten exzeptionellen Abweichungen Monteverdis von der Norm sich um die Mitte des Jahrhunderts geändert haben.

Aber schon Cavallis Giasone beschränkt sich nicht auf das bloße Wechseln zwischen Singstimme und Orchester, sondern mischt Stellen ein, wo die Instrumente weitergehen, wenn der Gesang wieder einsetzt, z. B. (I 2, Eitner S. 19):



Das Untertauchen der Singstimme auf »Fermate« ist freilich auch schon in Ferraris »Voglio di vita uscir« (S. 57) auf »tra l'ombre« vorgebildet, aber noch nicht mit obligaten Instrumenten (ähnliche Wirkungen in Schuberts Kreuzzug und Beethovens Liederkreis an die ferne Geliebte sind ja jedermann in der Erinnnerung). Auch Rossi a. a. O. (Goldschmidt, Studien I, S. 302) läßt so die Singstimme zeitweilig untertauchen:



Einen weiteren wichtigen Schritt vorwärts in der Entwicklung der Arie mit ausgearbeitetem Akkompagnement tut Cesti in den Disgrazie d'Amore (1667), indem er die begleitenden Instrumente nicht Note gegen Note, sondern imitierend eintreten läßt:

Amicitia.

Fes-teg - gia, fes-teg-gia fes - teg - - - - gia, mio co - re!

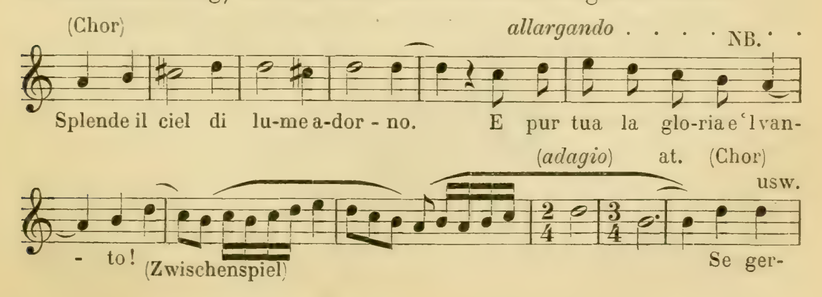
Orch.

usw.

Damit hat aber freilich der Krieg gegen den Kontrapunkt gründlich sein Ende gefunden (vgl. vollends bei Eitner S. 190 die

Probe aus »La Semirami« von Cesti [1667], wo ein Orchestervorspiel von acht Takten mit imitierender Verarbeitung des Anfangs der Arie »Celar d'Amor l'arsura« diese eröffnet).

Überblicken wir den Weg von der reinen Monodie der ersten Erfinder bis zur Arie mit einem obligaten (konzertierenden) Instrument, wie sie schließlich in den letzten zwei Dezennien des Jahrhunderts in der Oper und Kantate sich einbürgert, so erkennen wir mit Verwunderung, daß die von uns als eine Art Mischliteratur definierten Gesänge für eine oder zwei Singstimmen mit obligater Violine, wie sie besonders Paolo Quagliati 1623 geschrieben, keinen Eingang in die Oper gefunden haben, sondern erst auf dem weiten Umwege über die Arie mit Orchesterbegleitung schließlich wieder auftauchen. Zunächst ist die Beteiligung der Instrumente durchaus auf selbständige kleine Sinfonien oder Ritornelli beschränkt; aber auch diese treten erst seit Monteverdis Orfeo hervor. Daneben ist verbürgt von Anfang an das unisono-Mitspielen der Chöre und die akkordische oder kontrapunktische Ausführung des Continuo (vgl. S. 77, 209 ff.). Einen Fortschritt bedeutet die thematische Verbindung der Ritornelle mit den Gesängen, zwischen die sie gestellt werden; dieselbe nimmt ihren Ausgang von Monteverdis Orfeo, der aber die Ritornelle noch absichtlich stärker differenziert, so daß sie nicht als identisch, sondern nur als verwandt mit den Gesängen erscheinen. Das Eindringen von Instrumentalteilen in die Gesänge selbst (mit alternierenden Phrasen) ist wieder ein neues Stadium, das aber von den Ritornellen aus wohlverständlich ist. Die oben gegebenen kurzen Beispiele Carissimis veranschaulichen wohl deutlich diesen Prozeß, da sie die instrumentalen Einschiebsel noch in ziemlich großen Abständen bringen. Auch schon die kleinen Lückenfüllungen und Anhängsel der Chöre in Gaglianos Dafne (1608) kommen dafür in Betracht (für die Sologesänge haben wir ja oben ähnliche Pausenfüllungen — aber nur durch den Continuo — bei Gagliano aufgewiesen). Auf eine Entstellung bei Eitner durch falsche Textunterlegung sei im Vorbeigehen hingewiesen (S. 92, 1. Zeile im Diskant und Baß ist natürlich gloria e'l nur zweisilbig, so daß alle vier Stimmen zugleich enden:



Zwischenspiele dieser Art stehen noch ganz auf dem Standpunkte der Moduli der Trezentisten (II[1] 16 u. ö.). Man wird aber auch diese Wurzel nicht ignorieren dürfen. Da ja das Fortbestehen der instrumentalen Zwischenspiele bis stark ins 16. Jahrhundert hinein für die weltlichen Gesänge evident ist, so kann es nicht allzusehr wundernehmen, sie wieder auftauchen zu sehen in dem Moment, wo der starre Rigorismus der ersten Florentiner Camerata ins Wanken kommt. Die weiter ausgeführten Ritornelle in Monteverdis Orfeo zeigen zum Teil (Eitner S. 150, 151, 155, 156, 158, 160) noch dieselbe absichtliche Kontrastierung der Gesänge durch die den Instrumenten eigene größere Lebhaftigkeit. Andere Beispiele des die Arie kontrastierenden Ritornells sehe man bei Goldschmidt, Studien, S. 185 (Cornacchiolis Diana schernita 1629), 210, 211 (Landis S. Alessio 1634, besonders das zweite auffällig kurz). Das den Charakter des Gesangs festhaltende Ritornell kommt aber ebenfalls schon in Monteverdis Orfeo vor (Eitner, S. 152, 154), auch vergleiche man Goldschmidt, a. a. O. S. 230 (Landis S. Alessio), 262 (M. A. Rossis Erminia sul Giordano 1637) und 281 (Loreto Vittoris Galatea). Cavalli wendet im Giasone (1649) zwar noch das kontrastierende und thematisch fremde Ritornell an (Eitner, S. 27), gibt ihm aber eine gemessenere Haltung; stärker ist die Annäherung in anderen Fällen (Eitner, S. 39), aber er ist ja auch bereits zur thematisch durchgearbeiteten Arie mit Instrumenten vorgeschritten (S. 231). In ein neues Stadium tritt die Behandlung des Ritornells mit der Herausbildung der da capo-Arie. Durch die Gewöhnung an ein zwischen den einzelnen Strophen der strophisch komponierten Arien (auch wohl außerdem vorher oder hinterher, oder beides) gespieltes Ritornell kommt es so, daß die Komponisten auch zwischen die drei Teile der da capo-Arie (A B A) ein Ritornell einschieben, wodurch natürlich die da capo-Form des Gesangsstücks ziemlich stark verdunkelt wird. Jedoch ereignet sich das nur bei Arien mit Basso continuo, da die Arien mit Einarbeitung thematisch beteiligter Instrumente keine Ritornelle haben. Ein hübsches Beispiel dafür ist die Arie »Non scherzi con amor« in Cestis »Dori« (1663). Das Ritornell ist mit dem Thema des ersten Teils gearbeitet (zehn Takte):

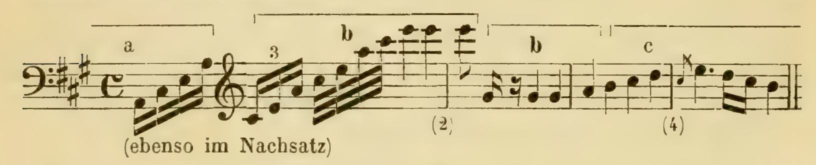


und wird vor und nach dem ersten Teil gespielt; dann folgt der ganz heterogene zweite Teil (langsamer $^3/_2$-Takt) und als Abschluß zunächst wieder der erste Teil und dann abermals das Ritornell

(r. A. r. B. A. r.). Da das Ritornell mit dem ersten Teile thematisch verwandt ist, schrumpft der zweite Teil in dieser Form stark zur Bedeutung einer Kontrastepisode zusammen. Das ist in gewissem Grade auch noch der Fall, wo das Ritornell (das mit Motiven des ersten Teils gearbeitet ist) nur vor und nach der Arie gespielt wird. Doch steht da das Gesangsstück in seiner Dreiteiligkeit wohlerkennbar geschlossen in der Mitte. Später werden Ritornelle der da capo-Arien seltener, oder es erfolgt die Beschränkung auf ein einmaliges Spielen des Ritornells vor oder nach der Arie. Die da capo-Form der Arie findet sich schon sehr früh. Außerhalb der Oper ist sie ja freilich uralt. Der dritte Stollen der Troubadour- und Minnesänger-Lieder ist ja doch gewiß ein da capo und die Ripresa der Balladen der Trezentisten nicht minder, und selbst der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts ist das da capo nicht aus den Augen gekommen (vgl. II[1], S. 367 Jannequins »Ce mois de May«). Daß aber auch um 1600 die Form A B A der französischen Chanson noch geläufig war, beweisen die mit Aria francese bezeichneten Instrumentalstücke, die am Ende auf den Anfang zurückkommen. Daß die allerersten Opern keine Arien in der Rundstrophe A B A aufweisen, ist wohl bestimmt auf Rechnung der dramatischen Theoretiker zu setzen, welche in der Wiederholung eines vorher Dagewesenen einen Widerspruch gegen das Prinzip der fortschreitenden Handlung sahen. Eine nüchterne Logik müßte aber ebensogut die strophischen Gesänge in den Bann getan haben, ohne die aber auch Peri und Caccini nicht auskommen. Das urmusikalische Verlangen der tonartlichen Einheit für lange Teilstrecken, der Wiederkehr zu einer Ausgangstonart, die allein eigentlich stärkere Wirkungen für den Übertritt in andere Tonarten bedingt, führt aber nur zu natürlich auf innigere Beziehung des Inhalts von Ende und Anfang größer angelegter Stücke. Auch von der Girlande verlangt man schließlich doch, wenn auch nicht geschlossene Kränze, so doch wenigstens Kreisbögen, Wiedererreichung des Niveaus.

Eine hübsche strophisch angelegte Ariette ist in Caccinis Euridice der Gesang des Tirsi »Nel puro ardor« (direkt vor Ankunft der Botschaft vom Tode der Euridice). Rinuccini hat da den Komponisten ein interessantes Problem gestellt, indem er vier Elfsilblern, die nicht aufeinander gereimt sind, einen Fünfsilbler nachschickte, der auf den vierten Elfsilbler reimt; aber der zweite bis vierte Elfsilbler bringen ebensolche Binnenreime auf den vorausgehenden Zeilenschluß. Caccini hat diese Disposition streng respektiert und somit auf das stets für ihn maßgebende Prinzip, daß Reimpaare durch Melodieteile wiederzugeben sind, deren zweiter eine Symmetrie ab-

schließt (4. Takt auf den 2., 8. auf den vierten, und 6. auf den zweiten gereimt [bei Kreuzreim a b a b]), verzichten müssen, und nur der abschließende Fünfsilbler kann deutlich zurückbezogen werden (8a auf 8). Versteht man diese Anlage von Caccinis Komposition, so ergibt sich die wohltuende Wirkung, daß die allzustark gliedernde Wirkung der Reime in so kurzen Abständen aufgehoben ist. Dadurch entsteht aber eine sehr seltene Formbildung, wie ich sie z. B. für das Finale von Beethovens Sonate Op. 2II aufgewiesen habe. (Kleine Kompositionslehre I. § 6):



d. h. das erste Motiv der zweiten Zweitaktgruppe ist dem zweiten der ersten nachgebildet, antwortet aber demselben nicht, sondern nimmt es gleichsam spielend auf, um es weiterzubilden. Ich denke, dieser Hinweis wird nützen, zu verstehen, was da Rinuccini und Caccini gewagt haben:

(verkürzt auf 1/2)

Nel pur-o ar-dor de la più bel-la stel-la
Lie-to I-me-neo d'al-ta dol-cezza un nem-bo
(2) (4)

Au-rea fa-cel-la Di bel fo-co accen-di E qui di-
Tra-boc-ca il grem-bo A for-tu-na-ti a-man-ti E tra bei
(6) 7 6 (8) (2)

scen-di Sul' au-ra-te piu-me Gio-con-do
can-ti Di so-a-vi a-mo-ri Sue-glia ne'
(4) 7 6 (6)



Anstatt einer unklaren, unbehilflichen und ungeschickten Formgebung steht damit wieder ein kleines Meisterstück vor uns. Das Herausgehen aus der Taktart für die wiederholten Schlußworte (8b), in der ersten Strophe $^3/_4$, in der zweiten $^4/_4$ statt $^2/_4$, ist uns nichts Neues. Auf anderweite Störungen durch ausgeschriebene Vortragsdehnungen hat aber Caccini hier wohlweislich verzichtet.

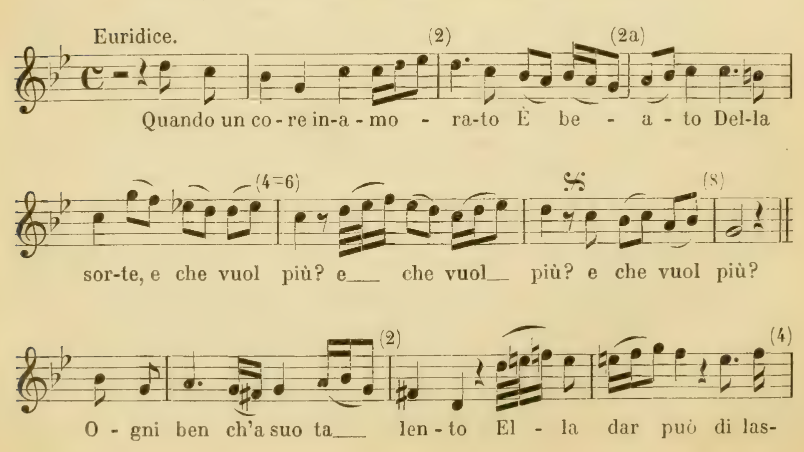
Eine kleine Arie mit da capo (im ganzen nur 12 Takte langsamer $^3/_2$-Takt, aber mit C-Vorzeichnung) ist bereits Monteverdis S. 205 mitgeteiltes »Ecco pur ch'a voi ritorno« im Orfeo zu Anfang des zweiten Aktes. Die Kreuzreime (a b b a) kommen in derselben freilich nicht ganz zur Geltung, wenn auch nicht so übel mit der poetischen Strophe umgesprungen ist wie in dem darauffolgenden Gesange des Hirten (Mira ch'a se n' alletta). Da nämlich Monteverdi für die zweitaktigen, dem trochäischen Achtsilbler entsprechenden Melodiephrasen durchweg einerlei Rhythmus (♩ ♩ | 𝅗𝅥. ♩ ♩. ♪ | 𝅗𝅥 𝅗𝅥) festhält, so kommt die tatsächlich erfolgte Ignorierung der Reime nicht stärker zum Bewußtsein (daß bei Eitner die Wiederholung der ersten vier Takte als Schluß [da capo] statt der ersten zwei Zeilen des Textes zweimal die erste bringt, ist schwerlich Monteverdis Schuld). Das sind zwar winzige Dimensionen; aber alle Merkmale der wirklichen da capo-Arie sind doch da, nämlich der bestimmte Abschluß des ersten Teils in der Haupttonart (*G*-moll) und der kontrastierende des zweiten Teils in der Parallele (*B*-dur). Motivisch sind auch sehr viel später geschriebene da capo-Arien im zweiten Teile dem ersten verwandt. Ein zweites Beispielchen ist das S. 197 mitgeteilte »Vi ricorda boschi ombrosi«. Hier ist die Wiederholung der ersten Textzeile

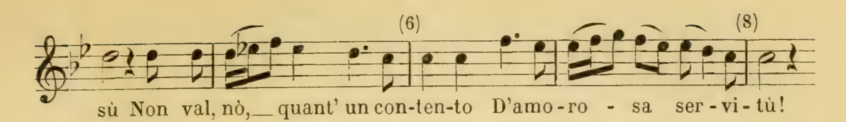
vor und nach dem Mittelteile gemacht und rührt sicher vom Komponisten her. Dieser Gesang hat vier gleichgebaute Strophen und das S. 198 besprochene Ritornell, das vorher und zwischen den einzelnen Strophen gespielt wird. Das Ritornell hat mit der Arie gleichen Takt, und auch in der Motivbildung ist Verwandtschaft durchzufühlen, aber absichtlich differenziert und stärker figuriert, auch hat das Ritornell nur acht Takte. Auch hier ist wieder C vorgezeichnet.

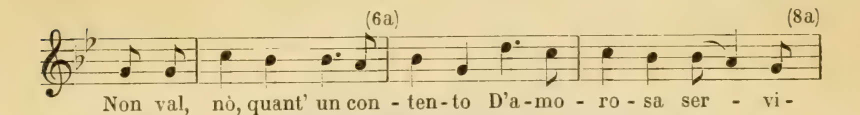
Ganz andere Dimensionen zeigt die da capo-Anlage des Schlußstücks von Monteverdis »Poppea« (1642), das wir wegen des Ostinato (*g fis e d*) in seinem ersten Teil bereits S. 66 erwähnten. Der Mittelteil dieses Duetts hat allerdings mehr Durchführungscharakter, da er modulatorisch unruhig ist und auch nichts thematisch Konsistentes bringt. Ich kann Goldschmidt (Studien I, S. 81) nicht beipflichten, wenn er behauptet, daß der Mittelsatz »durchaus im Kreise der Dominante *d*« stehe. Vielmehr bewegt derselbe sich unruhig um die Haupttonart *G*-dur, tritt allerdings sogleich mit Aufgeben des Ostinato nach *D*-dur über, kehrt aber dann wieder nach *G*-dur zurück und geht weiter nach *C*-dur und *A*-moll, das er in *A*-dur verwandelt, und wiederholt diesen Kreislauf mehrmals bis zum definitiven Rücktritt nach *G*-dur (da capo des Teiles mit Ostinato). Auch in dem Duett von Nero und Lucano (II. 6) tritt streckenweise derselbe Ostinato auf.

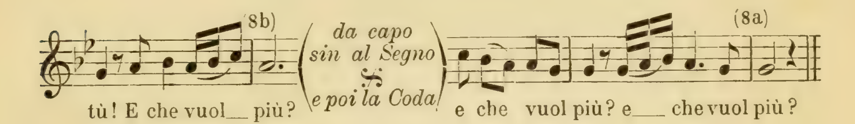
Ein hübsches Beispiel einer da capo-Arie (mit Basso continuo) von Luigi Rossi teilt Goldschmidt Stud. I, 298 mit; der erste Teil umfaßt acht Takte mit Ganzschluß in der Haupttonart *G*-moll.


Luigi Rossi, »La morte d'Orfeo« (1647).





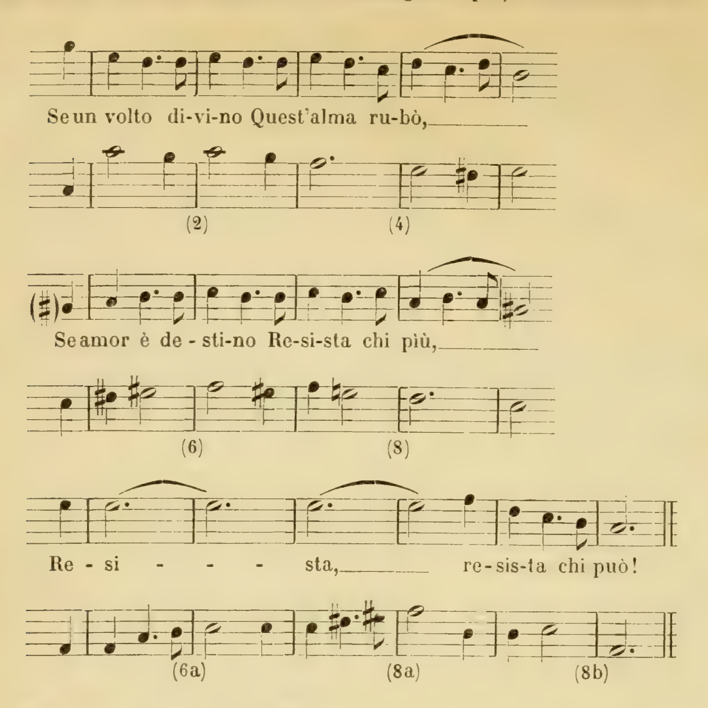




Obstinate Haltung der Gesangsmelodie bringt als etwas Neues Cavalli 1649 in der Arie der Medea in der 4. Szene des 1. Aktes; angeregt ist der geniale Einfall jedenfalls durch die Binnenreime der ersten Zeilen der ersten Strophe (Se dardo — pungente D'un sguardo — lucente). Musikalisch hat die Einzelstrophe (es sind zwei, mit wohl nur nachgespieltem Ritornell ähnlicher Haltung) sogar auch ein da capo und einen durch höhere Tonlage und Wendung zur Parallele (*C*-dur) und ihrer Dominante sich abhebenden Mittelteil, aber der Text greift nicht auf den Anfang zurück:

Cavalli, »Giasone« (1649).





Wir sehen, auch Cavalli verdient durchaus nicht die Märtyrerkrone für ein Anstemmen gegen das stärkere Eindringen musikalisch-formalistischer Elemente in die dramatische Komposition, sondern hat selbst das seinige dazu beigetragen. Wenn er im ganzen noch starrer, minder geschmeidig ist als Cesti, Luigi Rossi, Provenzale und Legrenzi, so ist das wohl mehr Ergebnis seiner künstlerischen Eigenart als theoretischer Versteifung.

Speziell die Weiterentwicklung der Arien mit obstinatem Baß belegt ein prächtiges Beispiel aus Jacopo Melanis Musiklustspiel La Tanzia (Florenz 1657). Dasselbe ist doppelt und dreifach interessant dadurch, daß es zugleich eine freie Verfügung über das Eingreifen obligater Violinen in das übrigens dem Continuo überlassene Akkompagnement zeigt und eine entwickelte Rondoform mit zweimaliger Wiederkehr des Anfangsteils vorführt (A B A C A). Die folgende Ausarbeitung des Stücks stützt sich durchaus auf das Prinzip der souveränen Herrschaft der Reime über die Formgebung. Dieselbe ergibt die überraschende Erkenntnis, daß der erste Mittelsatz (B) den Ostinato ganz anders teilt als der Hauptteil, nämlich so, daß an die Stelle der Ganzschlüsse des ersten Teils im zweiten Halbschlüsse treten, so daß er den Charakter eines mixolydischen (dominantischen) Zwischensatzes erhält. Der zweite Zwischensatz

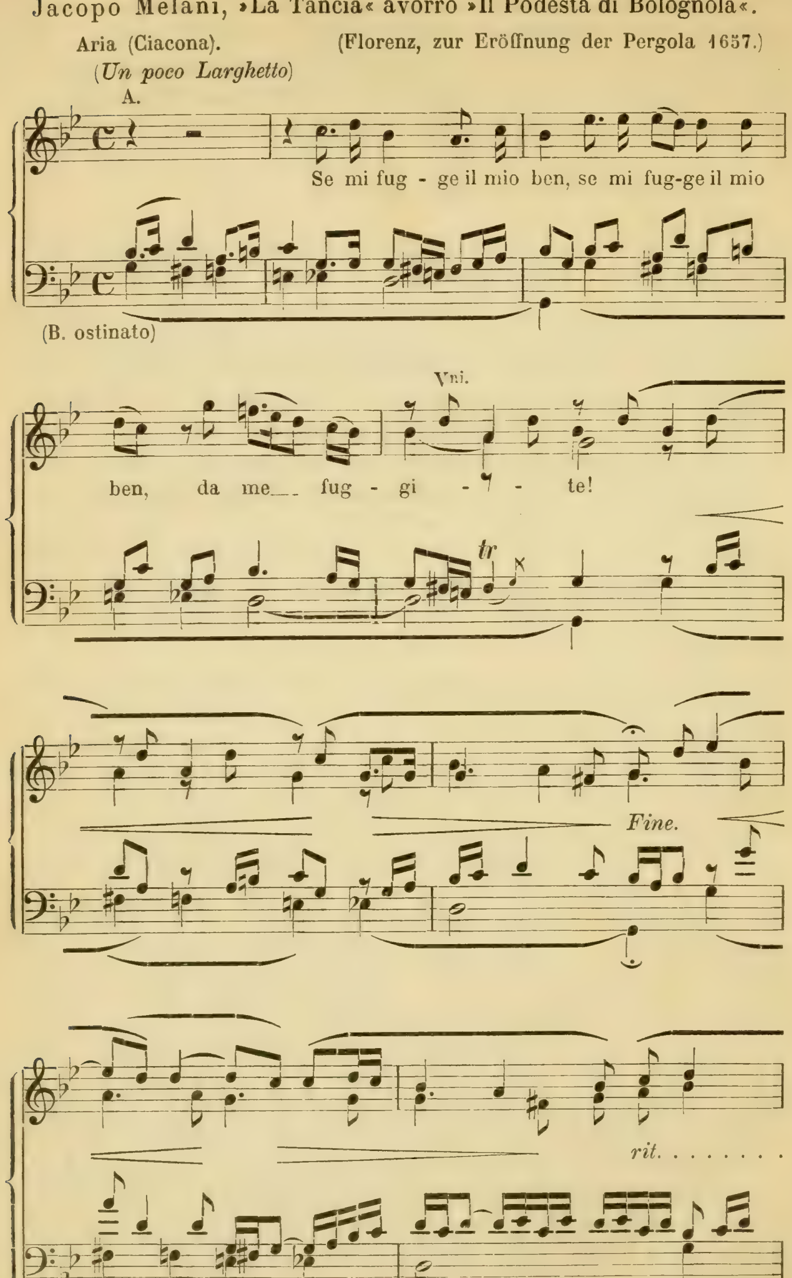
aber verlegt den Ostinato in die Dominanttonart (*D*-moll) und lenkt erst am Ende wieder zur Haupttonart um. Damit gewinnt aber der zweite Zwischensatz die Bedeutung des eigentlichen Kontrastelements, und man spürt Neigung, das da capo auszudehnen bis an das Ende des zweiten A, was eine bei Beethoven häufige Form ergäbe.

A B A
aba aba

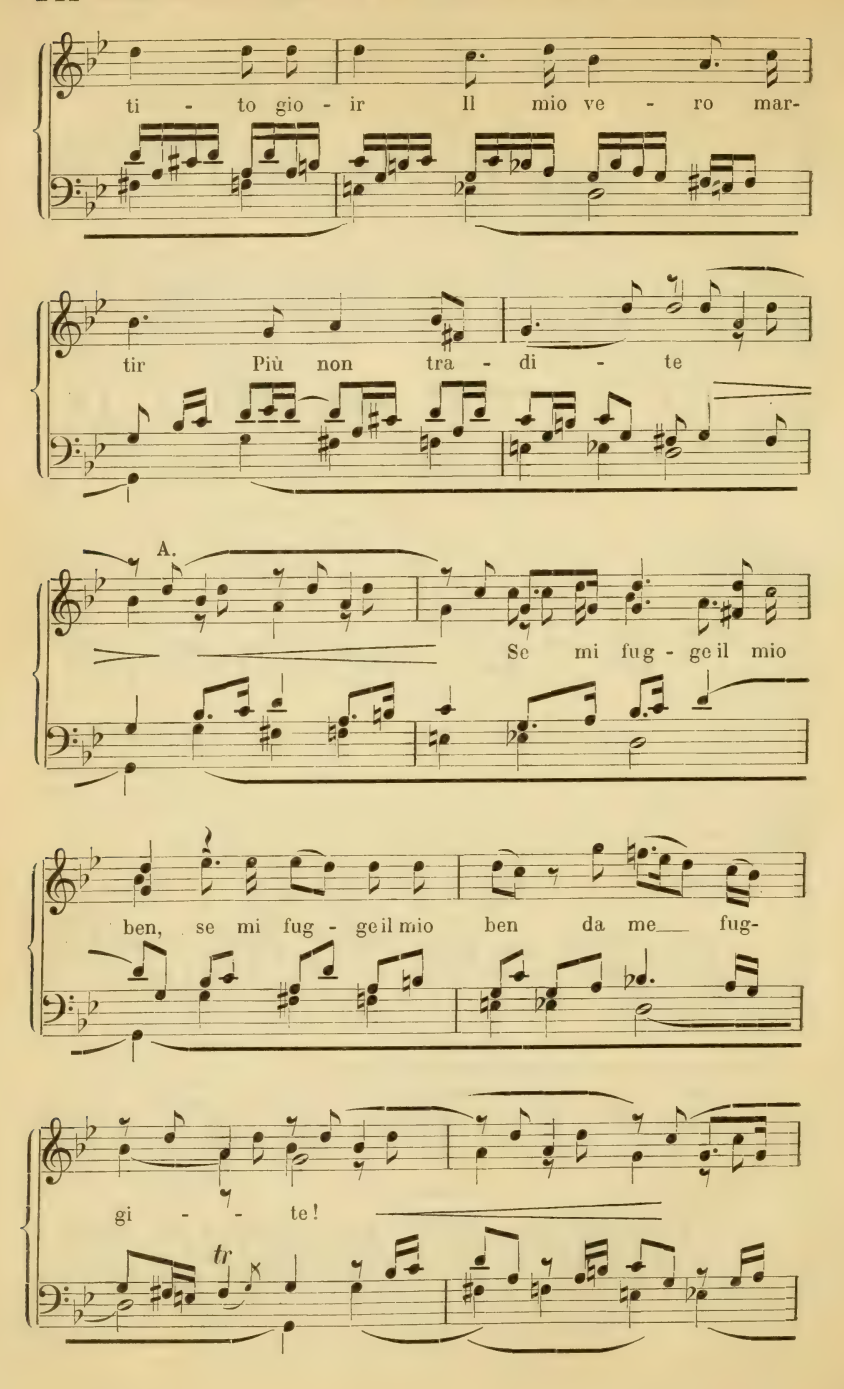
Aber auch so, wie es Melani geschrieben, ist es doch etwas dem Ähnliches. Das Ganze ist eine recht respektable Ciacona. Meine Ausarbeitung des Continuo ist durchaus nicht das Ergebnis mühseliger Grübelei, sondern von dem bescheidenen Anfange der ersten Takte aus durch das Eingreifen der anderen Stimmen direkt bedingt, ich kann ruhig sagen: glatt improvisiert. Wer überhaupt dieser Literatur einmal ernstlich nähergetreten ist, weiß, welch ein gewaltiger Unterschied zwischen den Aufgaben ist, die die Ausarbeitung eines Akkompagnements an den Musiker von heute stellt, je nachdem ob es sich um ein Werk von 1600—1625 oder aber eines von 1675—1700 handelt; mit verschwindenden Ausnahmen dort ein tastendes Versuchen, besonders im Harmonischen noch allerlei Ungelenkigkeiten, welche erst das Akkompagnement geschmeidig macht, hier ein zielbewußtes, kraftvolles Gestalten, das den Bearbeiter sofort in seinen Bann zieht und ihm suggeriert, was er zu tun hat, um mit seinem Akkompagnement ohne Schaden des Ganzen zu bestehen. In der Zwischenzeit zwischen jenen ersten Anfängen und dieser herrlichen Zeit der Reife des Stils mischt sich selbst bei demselben Autor Wohlgelungenes und Verfehltes, genial der Zeit die Wege Weisendes und schablonenhaft Seelenloses in buntester Weise. In Melanis Ciacona stehen wir wieder einmal vor einer exzeptionellen Erscheinung. Dieselbe ruft uns einerseits Benedetto Ferraris Kompositionen mit Ostinato in die Erinnerung, klingt aber in der Weichheit der Melodie an Cesti und seine Erben an, und in den schlichten Zwischenpartien der Violinen erkennen wir deutlich den Geist des von Merula, Neri u. a. eingeleiteten Stils der Corelli-Epoche. Meine Zutaten zu Melanis Stück beschränken sich durchaus auf die im Baßsystem nach oben gestielte, den Ostinato harmonisch ergänzende Stimme. Die Notenwerte des Originals sind beibehalten (nicht verkürzt). Ich habe den Abdruck mit Absicht so eingerichtet, daß für eine klingende Wiedergabe bequem die Einzelstimmen ausgezogen werden können. Vielleicht wird man in solchem Falle meine Zusatzstimme lieber eine Oktave höher legen und in der Mittellage ein wenig weiter die Harmonie ergänzen.

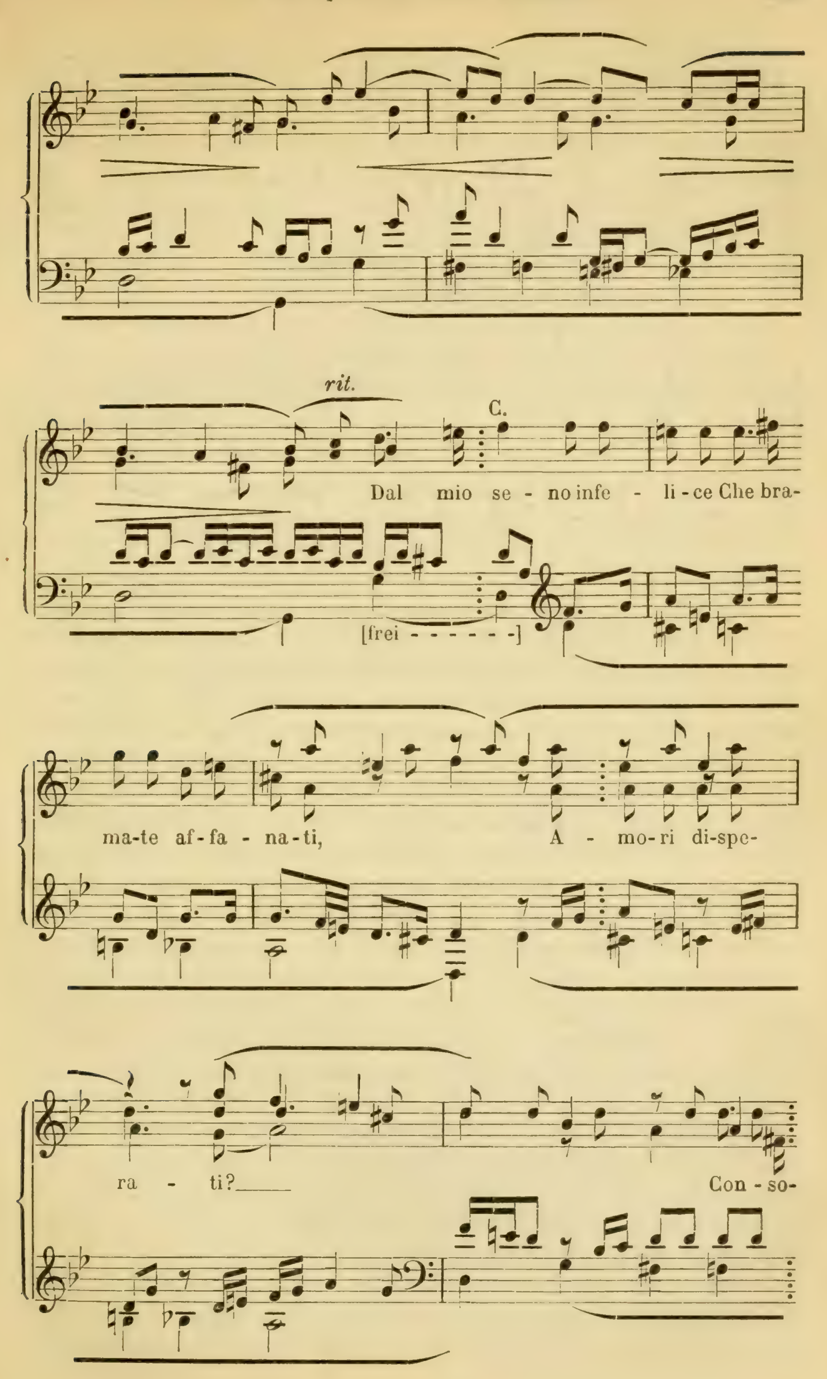
Jacopo Melani, »La Tancia« avorro »Il Podesta di Bolognola«.

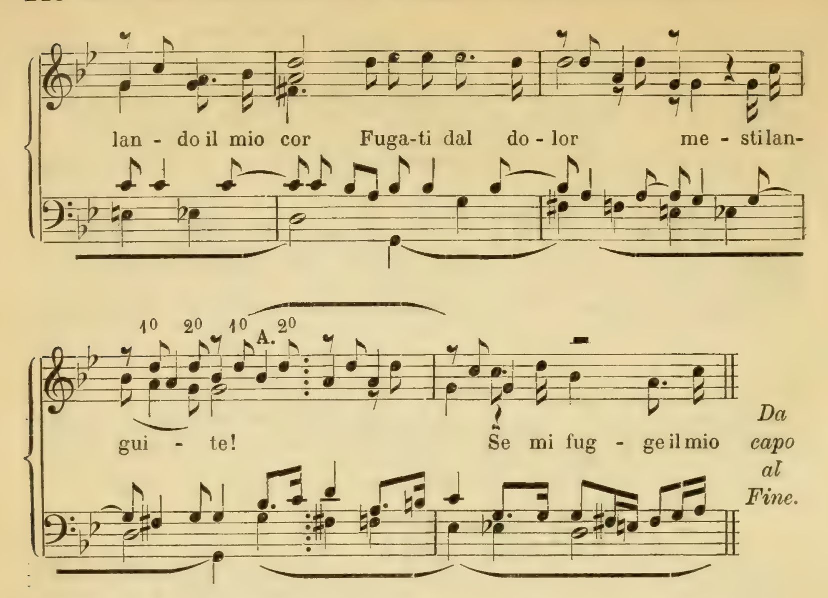
Aria (Ciacona). (Florenz, zur Eröffnung der Pergola 1657.)




B.
Lun - gi la vo - stra sfe - ra Di spe - me lu - sin-
ghie-ra, Che vo - le - te, che, che vo - le - te,
pen - sie - ri?
Vni.
rit. . . Con men-


ti - to gio - ir Il mio ve - ro mar-
tir Più non tra - di - te
A.
Se mi fug - ge il mio
ben, se mi fug - ge il mio ben da me fug-
gi - - te!
tr


rit.
C.
Dal mio se - no infe - li - ce Che bra-
[frei - - - - - -]
ma-te af-fa - na-ti, A - mo-ri di-spe-
ra - ti?
Con - so-



Die älteste Phase der Operngeschichte ist bezüglich der Sujets und auch bezüglich deren Behandlung auffällig stereotyp. Zunächst herrscht durchaus der durch Tassos »Aminta« (1573) und Guarinis »Pastor fido« (1585) zur Herrschaft gelangte Charakter der Schäferpoesie, und von dem erhabenen Pathos der antiken Tragödie ist keine Spur zu entdecken. Wenn es wirklich auf deren Renaissance abgesehen war, so muß man sagen, daß der eingeschlagene Weg ein gründlich verfehlter war. Bezeichnenderweise unterdrückt Rinuccinis »Euridice«-Dichtung sogar den tragischen Schluß, daß Orpheus das Gebot, sich bei der Zurückführung seines geliebten Weibes in die Oberwelt nicht nach ihr umzuwenden, nicht zu halten vermag, und die Oper schließt daher schon ganz so, wie die meisten der Opern um 1700, mit allgemeinem Freudenjubel über den glücklichen Ausgang. Striggios Neudichtung (für Monteverdi) hat zwar den tragischen Ausgang, läßt aber Orpheus Lethe trinken und mit Apollo zu den Sternen emporsteigen. Noch weniger tragisch geraten die Ovids Metamorphosen entnommenen Verwandlungsmärchen (Daphne [Leberbaum], Narcissus [Blume], Arethusa [Quelle]). Auch Rinuccinis Arianne (Monteverdi 1608) entbehrt ganz eigentlicher Tragik; der Schmerz der Ariadne über den trotz gegenteiliger Verprechungen heimlich davongegangenen Theseus ist doch auch allzu schnell verflogen, als ihr ein Gott (Bacchus) als Tröster naht. Mag man an diesem Sujet deuteln und drehen, wie man will, vom Geiste der antiken Tragik ist darin nichts.

Tatsächlich ist doch die Oper von Anfang an in demselben Fahrwasser, das später als »opernhaft« gebrandmarkt wird, und die wirkliche »Musiktragödie« hat am allerwenigsten in der allerersten Zeit wirklich existiert. Immer sind es nur einzelne Momente, wenn auch solche, die tatsächlich als Höhenpunkte heraustreten, in denen eine tiefere Erschütterung des Menschen zum Ausdruck kommt, so im Orfeo und der Arianna die Klagegesänge. Monteverdi hat auch ganz sicher dieses Mißverhältnis stark empfunden; aus dem von Rolland (Histoire de l'Opéra usw. S. 197) mitgeteilten Briefe vom 19. Dez. 1616 an Al. Striggio (vgl. auch Vogel in der Vierteljahrsschrift III. 368) spricht doch wohl mehr als die bloße Unzufriedenheit mit dem Textbuche »Teti e Peleo«. Er sagt da: »Mosse l'Arianna par esser moglie et mosse parimente Orfeo par esser homo . . . L'Arianna mi porta ad un giusto lamento, et l'Orfeo ad una giusta preghiera.« Darf man da nicht zwischen den Zeilen lesen, daß er diese Höhepunkte selbst sehr wohl unterscheidet vom Beiwerk von niederem Werte? Bekanntlich hat der Lamento d'Arianna als Einzelnummer außerhalb der Oper eine außerordentliche Popularität gehabt[1]) und ungezählte Nachahmungen gefunden.

Nur eins hat die junge Oper von der antiken Tragödie übernommen, nämlich daß nicht auf der Bühne gestorben wird, sondern vielmehr eine Nunzia oder ein Nunzio über solche das Nervensystem stärker aufregende Geschehnisse nur berichtet; auch die Verwandlungen, welche die spätere Oper sich nicht entgehen läßt, um kunstreiche Maschinerien in Aktion zu versetzen, werden nur erzählt (Dafne, Narziß, Arethusa). Auch Landis Morte d'Orfeo (»Tragicomedia pastorale« 1619) läßt die Zerfleischung des Orpheus durch die Mänaden nur erzählen.

Durch die überall wieder die Hauptstaffage bildenden Tanzlieder der Hirten, der Nymphen, der Fischer (Galatea von 1614 und 1617), Jäger (Rapimento di Cefalo 1597) usw. werden die Opernerstlinge fast durchweg zu ballettartigen Werken (vgl. das Al canto, al ballo der Eröffnungsszene der Euridice von 1600). Aber Tanzrhythmen beherrschen auch einen großen Teil der Sologesänge. Daß die irreführende Notierung mit C das in vielen Fällen verbirgt, haben wir ja ausführlich festgestellt; daß aber mit dieser Erkenntnis vieles fremd Anmutende und als besondere Stileigentümlichkeit Gewertete an diesen ersten Opern abgefallen ist, daß uns dieselben nun im ganzen stark verblichen sind und eine gewisse

---

[1]) S. Bonini schreibt (Solerti, Origini S. 139) »fù tanto gradita che non è stata casa, la quale, avendo cembali o tiorbi in casa, non avesse il Lamento di quella«.

Einförmigkeit zur Schau tragen, kann man vielleicht bedauern; aber es ist uns damit doch andrerseits der Blick freigemacht für die allmähliche Entwicklung der dauernd wertvollen Bildungen auf dem Gebiete der Komposition in dem neuen Stile. Der Chor, der zunächst in der Oper eine sehr wesentliche Rolle spielt, stirbt gegen die Mitte des Jahrhunderts allmählich ab, freilich aber nicht etwa zufolge eines theoretischen Räsonnements zur radikaleren Durchführung der monodischen Prinzipien, sondern nur, weil die reiche Entwicklung mannigfaltig verschiedener Formen des Sologesanges mit und ohne Instrumente immer mehr das Interesse auf sich zieht und die von Anfang an durchgeführte homophone Behandlung der Chöre (ein paar bei Monteverdi und Gagliano vorkommende Beispiele imitierender Satzweise stehen doch nicht annähernd auf der Höhe der polyphonen Meisterwerke auf dem Gebiete der Motette und des Madrigals, die auch nicht angestrebt ist), wird immer interesseloser, geht sogar gelegentlich in das Unisono über. So kann er schließlich ganz verschwinden, ohne daß es recht bemerkt wird. Nach Kretzschmars Feststellung (Vierteljahrsschr. f. M.-W. VIII, 45) ist La virtù degli strali (1642) Cavallis letzte Choroper. Für Festopern erscheint er aber doch gelegentlich wieder, so z. B. bei Cavalli selbst 1662 in dem für Paris geschriebenen »Ercole« und in Cestis Pomo d'oro 1667 für Wien.

Mehr als Ersatz für den ausfallenden Chor bringen aber die allmählich kunstvollere Gestalt annehmenden mehrstimmigen Gesänge der Solisten und dann die Gesänge mit eingearbeiteten obligaten Instrumenten. Kleine Duette hat schon die Euridice von 1600 in beiden Bearbeitungen (due pastori, due ninfe); aber auch noch das Schlußstück des Orfeo (Orpheus und Apollo zum Himmel auffahrend) ist trotz einiger Imitationen (die auch Caccini und Peri nicht meiden) doch nur ein schlichter Zwiegesang, da beide denselben Text singen, und nicht ein dramatisches Duett. Unter den zahlreichen mehrstimmigen Gesängen, die Goldschmidt, Studien I abdruckt, taucht erst S. 306 in Luigi Rossis Orpheus (1647) ein (komisches) Terzett auf, das nicht in die Kategorie der mehrstimmigen Lieder des 16. Jahrhunderts gehört, wohl aber an die diesem ebenfalls geläufigen Quodlibets gemahnt. Dasselbe ist aber auch da eine ganz vereinzelte Erscheinung. Ansätze eines zweistimmigen Rezitativs (aber wieder mit komischer Tendenz) hat Melanis Tancia (Goldschmidt S. 369). Das sichtliche Interesse, das Goldschmidt auf diese mit dem neuen Stile nichts zu tun habenden mehrstimmigen Gesangsstücke verwendet, ist ein wenig irreführend. Nicht das muß uns interessieren, inwieweit auch die Meister fortfuhren, Stücke im alten Stil einzuschalten, sondern vielmehr, wie

sie allmählich die wirkliche Monodie wieder mit kontrapunktischem Geiste erfüllten. Wenn in Landis »S. Alessio« (1634) schon ein achtstimmiger Doppelchor mit Verstärkung durch Instrumente vorkommt, oder in Michel Angelos Rossis »Erminia sul Giordano« (1637) ein sechsstimmiger, so beweist das nur das Weiterblühen des alten Stils auch im Rahmen der Oper, bedeutet aber nicht eine Fortentwicklung der letzteren, sondern stempelt solche Sätze zu Fremdkörpern. Erst nachdem wirklich dramatische mehrstimmige Gesänge sich entwickelt haben, wie z. B. in Monteverdis »Poppea« die Duette »O caro, o cara« (Goldschmidt, Studien II, 139), »Non più, non più« (S. 187) und »Pur ti miro« (S. 200) oder in Cavallis »Giasone« das Duett »O mio core, o mio amore« (Eitner 69), können auch Chorsätze und größere Ensembles mit gleichem Text in allen Stimmen einer veränderten Beurteilung unterliegen, so daß sie nicht mehr als fremde Bestandteile und Überbleibsel einer anderen Stilgattung, sondern als organisch sich einfügende Steigerungsmittel erscheinen. Erst nachdem der Kontrapunkt wieder volles Bürgerrecht in der Oper gewonnen hat, kann auch der schlichte Zwiegesang (beide Stimmen mit gleichem Text), wie z. B. das Duett von Celinda und Arsinoe in Cestis »Dori« (Eitner S. 147), das Terzett in Melanis »Tancia« (Goldschmidt, Studien I, 363) oder das Quartett und Sextett, wie in Cestis Dori (Eitner 172 ff.), trotz gleichen Textes die Bedeutung des Zusammenschlusses von Einzelstimmen bekommen. Damit ist aber auch entschieden, daß für diesen vorgeschrittenen Standpunkt jedweder ästhetische Grund für das Ausscheiden des Chors entfällt, und daß dessen Absinken wie angedeutet ganz anders, nämlich durch außerkünstlerische Gründe erklärt werden muß.

Eine für den idyllisch-pastoralen Charakter der ersten Opern charakteristische Erscheinung, die Echo-Arien, müssen noch mit einem Worte bedacht werden. Kretzschmar (Jahrb. Peters 1900, S. 62) weist mit Recht darauf hin, daß piano-Wiederholungen nicht nur in der Instrumentalmusik um 1600 eine wichtige Rolle spielen, sondern zweifellos auch schon für die Vokalmusik des 16. Jahrhunders in Frage kamen, besonders bei Schlüssen. Ich möchte dazu noch auf die Ballades équivoques der Franzosen im 14. Jahrhundert (E. Deschamps) hinweisen, bei denen jede Folgezeile mit dem Schlußwort der vorausgehenden anhebt (vgl. Mus. Wochenbl. 1905, Nr. 46, S. 820). Diese Echos bringen in den musikalischen Aufbau Einschiebsel, deren Schaltbedeutung handgreiflich ist. Das hübsche, in Benedettis Musiche 1613 aufgenommene »Ecco solinga« habe ich S. 35 ff. vollständig mitgeteilt. Durchaus analog gebildete Echoarien finden sich in Rinuccinis »Dafne« (1594, in Peris Komposition nicht erhalten, in Gaglianos Komposition bei Eitner S. 84 »Ebra

di sangue«), in Agazzaris »Eumelio« (1606, Ambros IV³, 385 ff.), in Chiabreras »Galatea« (1614 und 1617, komp. von Sante Orlandi), in Monteverdis »Orfeo« zu Anfang des 5. Aktes »Voi vi dolesti« (Eitner S. 216) und Landis »Morte d'Orfeo« (1619 Solerti III, 313) und in Mazzochis »Catena d'Adone« (1626, Goldschmidt, Studien I, 158). Chiabrera verlangt in der »Galatea« zweimalige Wiederholung des Echomotivs:

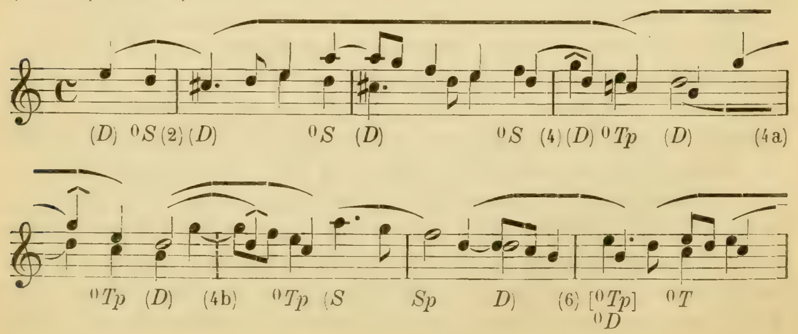
mormorio — rio — rio
amore — more — more
scempio — empio — empio
sorge — sorge — sorge

Das bringt den Dichter von Landis Text (Matthei) auf die Idee der weiteren Verkürzung des Echomotivs:

disperiamo — speriamo — amo
s'innamore — amore — more
racconta — conta — onta usw.

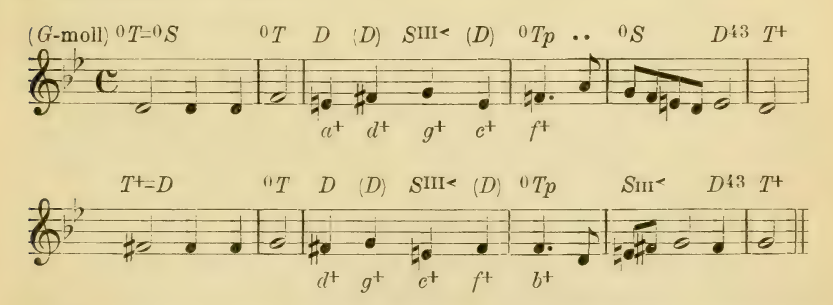
Sicher werden auch noch andere mir nicht zu Gesicht gekommene Opern pastoralen Charakters aus dieser Zeit derartige Echo-Spiele enthalten.

Die Instrumentalsätze der ersten Opern sind sowohl nach ihrer Ausdehnung als nach ihrem Inhalt nicht bedeutend; soweit sie zu den Gesängen gehörige Ritornelle sind, haben wir ihrer bereits gedacht. Von den außerhalb der Arien stehenden Sinfonie des Monteverdischen »Orfeo« ist vielleicht eine Andeutung des Aufbaues der siebenstimmigen im 4. Akt nicht unangebracht, welche den schmerzerfüllt der wieder in die Unterwelt zurückgeforderten Euridice nachschauenden Orpheus zeichnet. Die eigenartig schwankende Harmonik muß als *A*-moll gehört werden, obgleich nur einmal (als Antipenultima mit Quartsextbedeutung) ein *A*-moll-Akkord vorkommt (Eitner, S. 207):



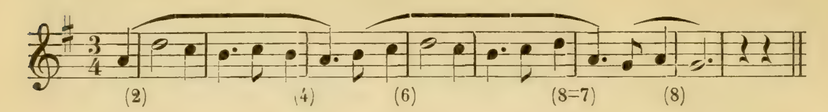


Hier ist besonders die dreimalige Wiederholung des Trugschlusses nach *C*-dur (4, 4a, 4b) im Vordersatz sehr ausdrucksvoll; fein empfunden ist auch der Trugschluß zum *E*-moll-Akkord in *C*-dur (eigentlich *D*/*T*) im ersten Nachsatz, aber auch die Vereitelung der Schlußwirkung auf den ersten 8. Takt durch Wendung zur Subdominante (*D*-moll) und das breite Verweilen auf der Subdominantwirkung im zweiten Nachsatz (6a, 6b), das Alternieren mit dem synkopischen Motiv und die große Triole zwischen 6a und 6b sind höchst wirksam. Monteverdis vielgepriesene Harmonik ist sonst vom Standpunkt unserer heutigen harmonischen Begriffe aus keineswegs immer so großzügig und in sich konsequent. Für eine seiner Seltsamkeiten, nämlich die Chromatisierung der Harmonien zur Gewinnung einer Anzahl im Dominantverhältnis stehender Durakkorde (absteigender Quintenzirkel) ist die kleine Sinfonie im 5. Akt während der Erscheinung Apolls ein charakteristischer einfacher Beleg (Eitner, S. 220):

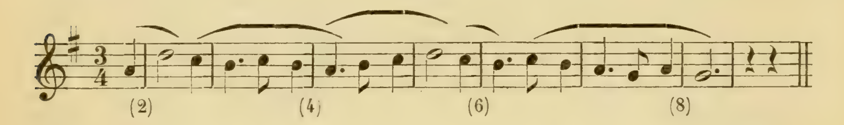


Alfred Heuß legt in seiner Dissertation: »Die Instrumentalstücke des Orfeo« usw. (1903) diesen kleinen Sächelchen wohl allzuviel Bedeutung bei. Recht harmlos ist doch z. B. die fünfstimmige Moresca, mit der die Oper schließt. Auf den ersten Blick scheint

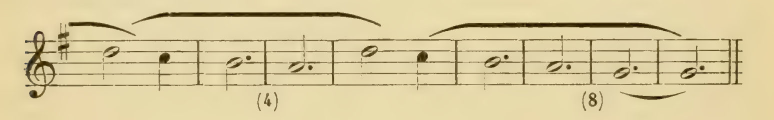
es wohl, als bestehe das viermal in verschiedenen Tonlagen reproduzierte Melodieglied aus 3 + 3 + 1 Takt und einer irrationellen Pause (2 𝄽).



In Wirklichkeit handelt es sich aber vielmehr um eine ganz normal verlaufende Courante, die wie gewöhnlich mit dem schweren Takt anhebt und deshalb dem 4. Takt einen Anhang (Anschlußmotiv) gibt und nach dem 8. Takt den 9. durch eine Pause ersetzt:

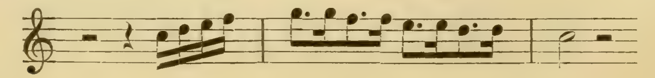


Damit gewinnt auch die Melodieführung erst innere Logik und erhöhten Reiz; die Kerntöne sind:



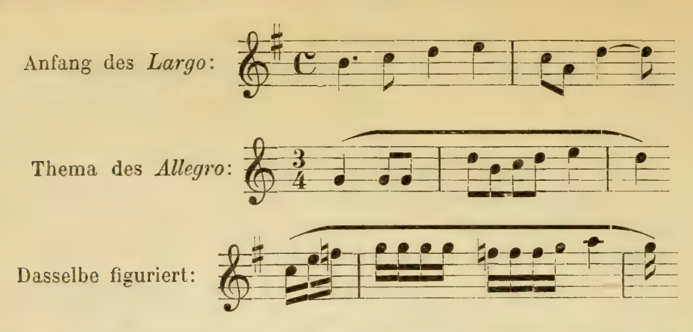
d. h. die erste Hälfte fällt von *d* herab zu *a*, die zweite von *c* zu *g*.

Die kleine »Tokkata«, welche Monteverdi vor den Prolog stellt (dreimal vor dem Aufziehen des Vorhangs zu spielen) ist sozusagen das erste Beispiel einer Opernouvertüre, hat aber keinerlei Struktur, die berechtigte, aus ihr die späteren Ouvertüren oder Sinfonien abzuleiten. Sie ist nichts weiter als eine Trompeten-Fanfare, die im höchsten Part (Clarino c''—g'') diatonisch geführt ist, im Quinto (2. Diskant: c'' g' e' c') und Alto (e' c' g) nur in Akkordtönen einhergeht und in den beiden tiefsten Partien (Vulgano und Basso) von Anfang bis zu Ende $\frac{g}{c}$ in ganzen Taktnoten angibt. Allenfalls könnte man demonstrieren wollen, daß die für die spätere französische Ouvertüre charakteristischen auftaktigen Schleifer und die fortgesetzten Punktierungen in den ersten Takten vorgebildet sind (im Clarino):

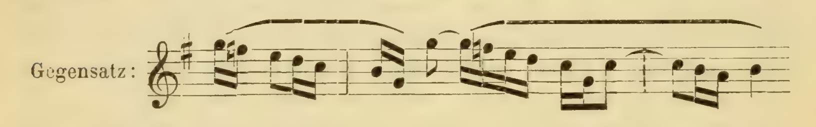


Das 15 Takte füllende Stückchen kommt also aus der *C*-dur-Harmonie nicht heraus und kann daher auch nicht einmal den Intraden der Zeit um 1600 verglichen werden, geschweige den Sonaten der Gabrieli usw. Es ist tatsächlich nichts als das Signal, daß die Zuhörer ihre Plätze einnehmen und schweigen sollen, damit die Aufführung ihren Anfang nehmen kann.

Erst mit Stefano Landis »S. Alessio« (Rom 1634) zieht die wirkliche Sonate in die Oper ein, aber gleich in einem Umfange, wie er auf die Dauer sich als nicht mit der Geschmacksrichtung der Theaterfreunde vereinbar erwies, nämlich mit je einer Sinfonia erheblicher Ausdehnung vor jedem der drei Akte des Werks. Goldschmidt, der (Studien I.) die Sinfonien der beiden ersten Akte abdruckt (S. 202 ff. und S. 252 ff.) ist mit Recht begeistert für den Dramatiker Landi, den wir ja auch außerhalb der Bühne haben schätzen lernen, und weist auch bestimmt darauf hin, daß die Sinfonien Landis sowohl die französische (Lullysche) als die neapolitanische (Scarlattische) Form der Ouvertüre vorbilden. Die Ahnlichkeit der ersten Ouvertüre mit derjenigen Form der Sonate, welche durch Lully für die französische Oper typisch wurde, ist aber noch weit größer, als Goldschmidt erkennen läßt. Die Bezeichnung des zweiten Teils dieser Sinfonie als »Kanzone« hat ihn wohl übersehen lassen, daß der erste Teil eng mit dem zweiten zusammengehört. Nicht der zweite Teil repräsentiert eine Canzon alla francese, sondern das ganze bei Goldschmidt S. 202—207 mitgeteilte Stück, das mit seiner thematischen Einheitlichkeit sogar zu den besten Repräsentanten der Gattung auch außerhalb der Bühne gehört. Landi schreibt drei hohe Oberstimmen (Violino 1°, 2°, 3°) und ein sehr stark besetztes Fundament für die an der motivischen Arbeit beteiligte Baßstimme: Arpe, Liuti, Tiorbi e Violini (Streichbässe), für den Continuo: Gravicembali (man beachte die Plurale). Da die dritte Violine vielfach die Zeichnung der Melodie der führenden ersten Violine verdunkelt, schrieb ich sie in der folgenden Wiedergabe (auf zwei Systemen), wo das der Fall ist, mit 8va-Zeichen in die tiefere Oktave. Man wird bei dieser Form der Aufzeichnung sofort bemerken, daß der pavanenartige, einleitende Teil (Largo) das Hauptmotiv des fugierten Allegro erkennen läßt. Der originaliter mit Canzone überschriebene Allegro-Teil hat aber durch das fugierte Thema nicht zwei-, sondern dreiteilige Taktart, die nur später durch thematische Arbeit mit Bruchteilen des Themas vorübergehend verlassen wird, aber am Ende mit dem intakten Thema wieder hervortritt. Goldschmidt spricht auch von einem zweiten Thema, das aber in Wirklichkeit nur das figurativ belebte erste ist. Man vergleiche:



Das für die Zeit vielleicht Verwunderlichste ist, daß die höchst respektable Fuge, welche der mit Canzone überschriebene Teil vorstellt, nicht nur mit Basso continuo statt Basso seguente sondern gleich mit melodisch und motivisch geführten Bässen (s. oben) einsetzt, die aber nicht einen neuen Gegensatz bilden, sondern zunächst nur sekundieren (Parallelstimme). Zum zweiten Auftreten des Themas (2. Violine) bildet aber die erste Violine einen richtigen Gegensatz, der fortgesetzt neben dem Thema eine Rolle spielt:

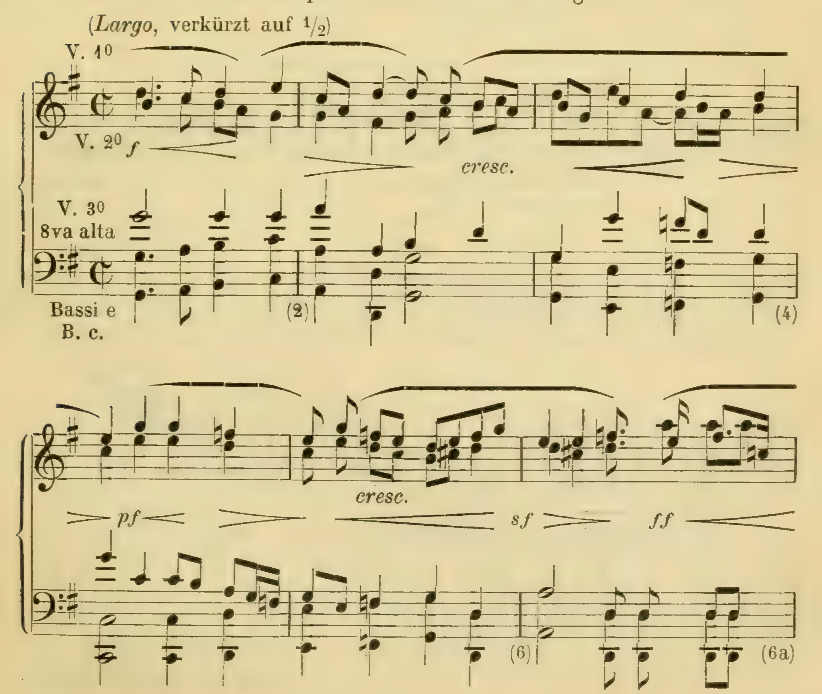


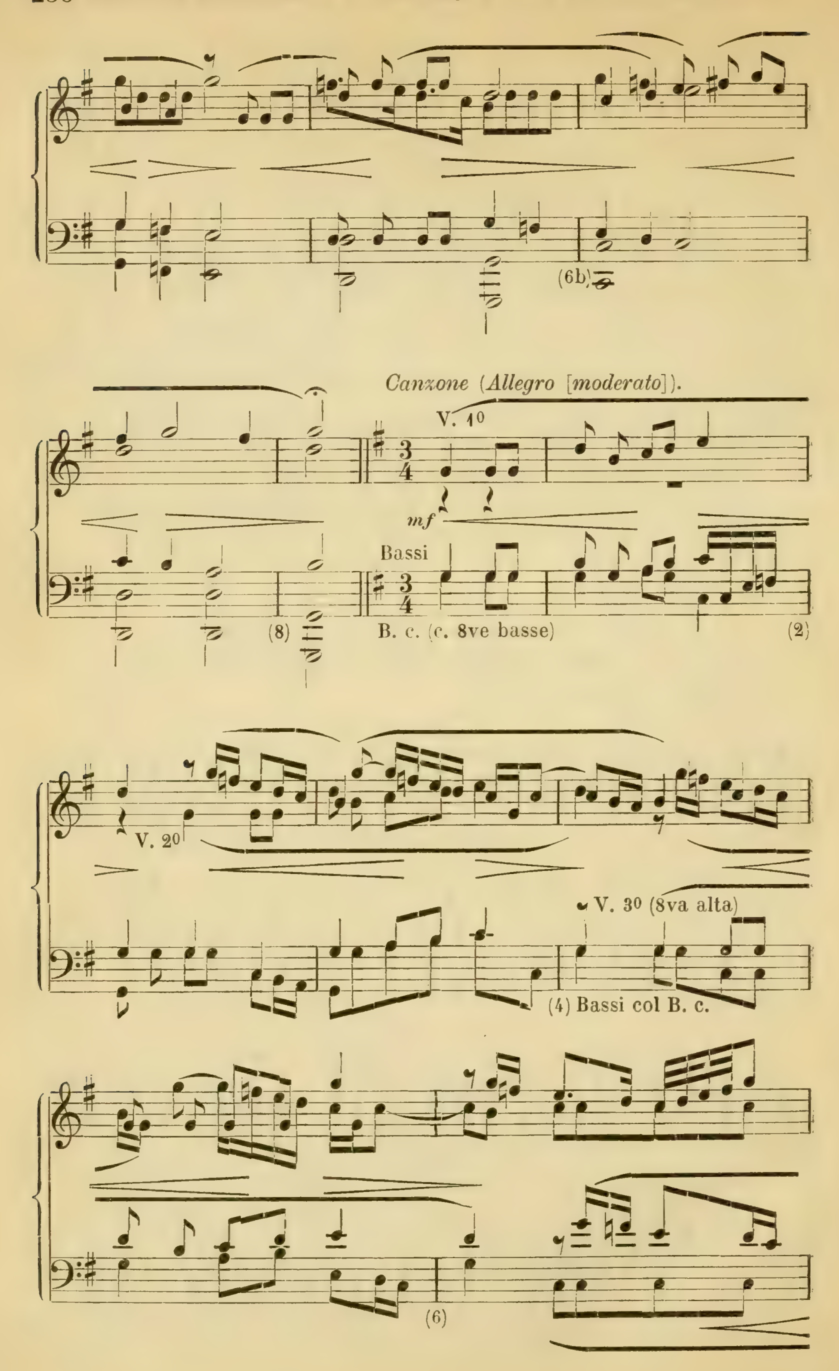
Ich will aber nicht verschweigen, daß ich einen Hintergedanken habe, wenn ich im folgenden die dritte Violine in der tieferen Oktave schreibe: Da nämlich auch in der Aufzählung der Instrumente die, welche den Baß spielen, »Violini« genannt sind, so ist das Terzo Violino vielleicht wirklich als Tenorstimme (mit einer Altgeige besetzt), d. h. in der tieferen Oktave der Notierung gemeint. Man beachte nur, wie oft sie einfach mit dem Baß geht (in Oktaven oder im Einklang). Trifft das zu, so muß die Stimme allerdings durchweg eine Oktave tiefer gelesen werden, auch wo sie nicht die 1. und 2. Violine kreuzt. Da ich überzeugt bin, daß die Notierung so gemeint ist, so bitte ich überall das 8va alta für die 3^{0} Violino zu ignorieren und wo »loco« beigeschrieben ist die tiefere Oktave zu lesen. Ich hielt es aber für nötig, die originale Notierung kenntlich zu erhalten. Das ganze Stück ist mixolydisch, ich zeichne ihm aber das ♯ vor und gebe dem *f*♮ immer das Auflösungszeichen, um die unserer Gewöhnung widersprechende Tonalität deutlich hervortreten zu lassen. Natürlich muß das Thema bestimmend für die Taktverhältnisse sein, mindestens in demselben Maße, wie in Vokalkompositionen dieser Zeit die Reime die Lage der schweren Zeiten verraten. Die vier ersten Eintritte des Themas weisen bestimmt auf

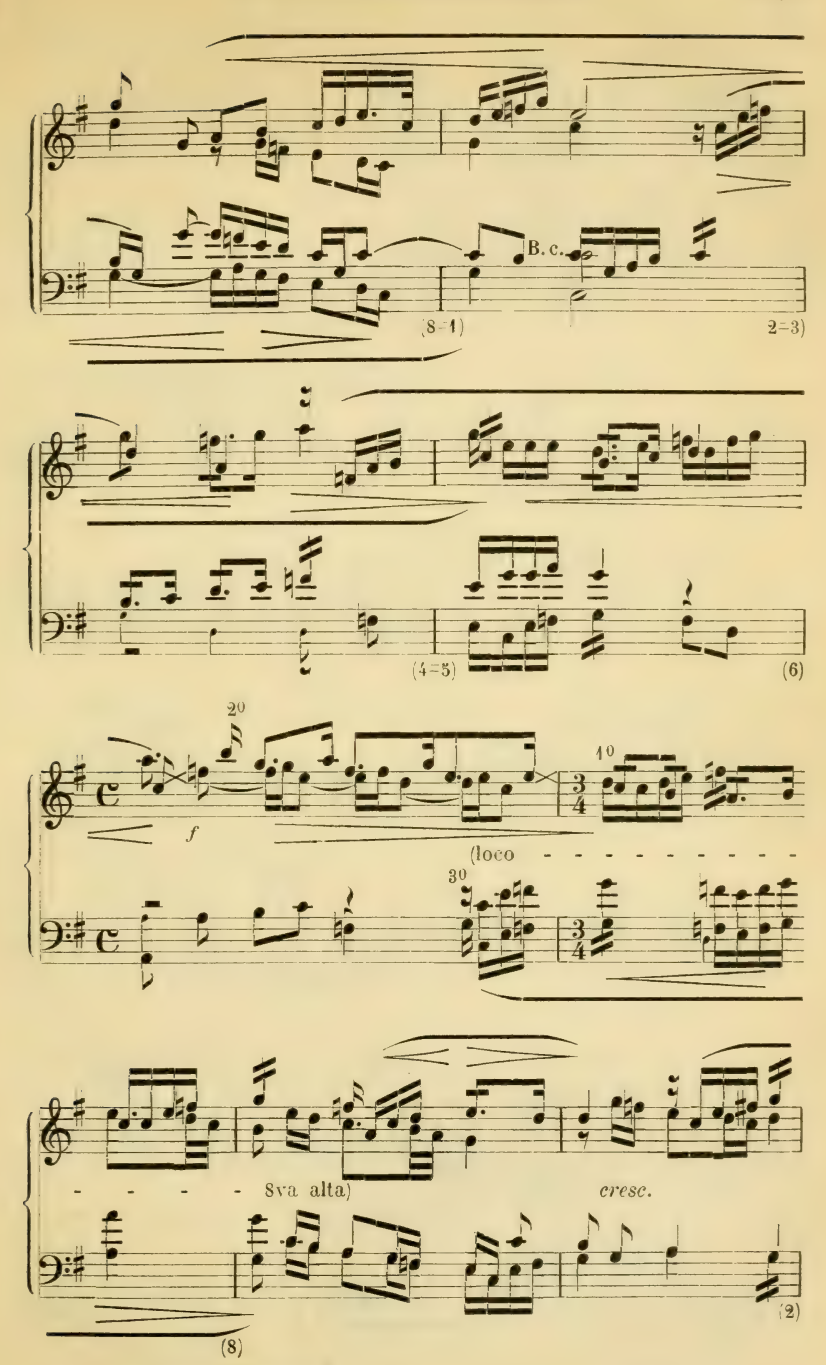
dreiteiligen Takt, der nur in der Mitte einige Zeit dem zweiteiligen Platz macht, wo aber die Echowirkungen mit Bruchteilen des Themas ebenso bestimmt orientieren. So ergibt sich, daß die acht Takte Satz Note gegen Note im Gaillardenstil (Tripeltakt Note gegen Note) welche in der Notierung Landis wegen des Wechsels der Taktvorzeichnung (3) wie ein selbständiger Teil heraustreten, nur mehr durch den schlichten akkordischen Satz auffallen, sich aber übrigens dem Aufbau als ein (zweimaliger) Nachsatz eingliedern. Derselbe führt in wuchtiger Weise in den Schlußteil, der trotz lebhafter Figuration zufolge breiter Darlegung der Harmonien und Vorherrschen des 4/4-Taktes mehr dem Charakter des einleitenden Teiles (Largo) nahekommt, aber durch Wiederhervortreten des Fugenthemas in seiner intakten Gestalt (mit Wiedereintritt des 3/4) doch seine Zugehörigkeit zum Allegroteile markiert. Ich wüßte aus der reichen Literatur der Sonaten so früher Zeit kein Beispiel namhaft zu machen, das so schlagend das Herauswachsen der Lullyschen Ouvertüre aus der italienischen Sonate bewiese.

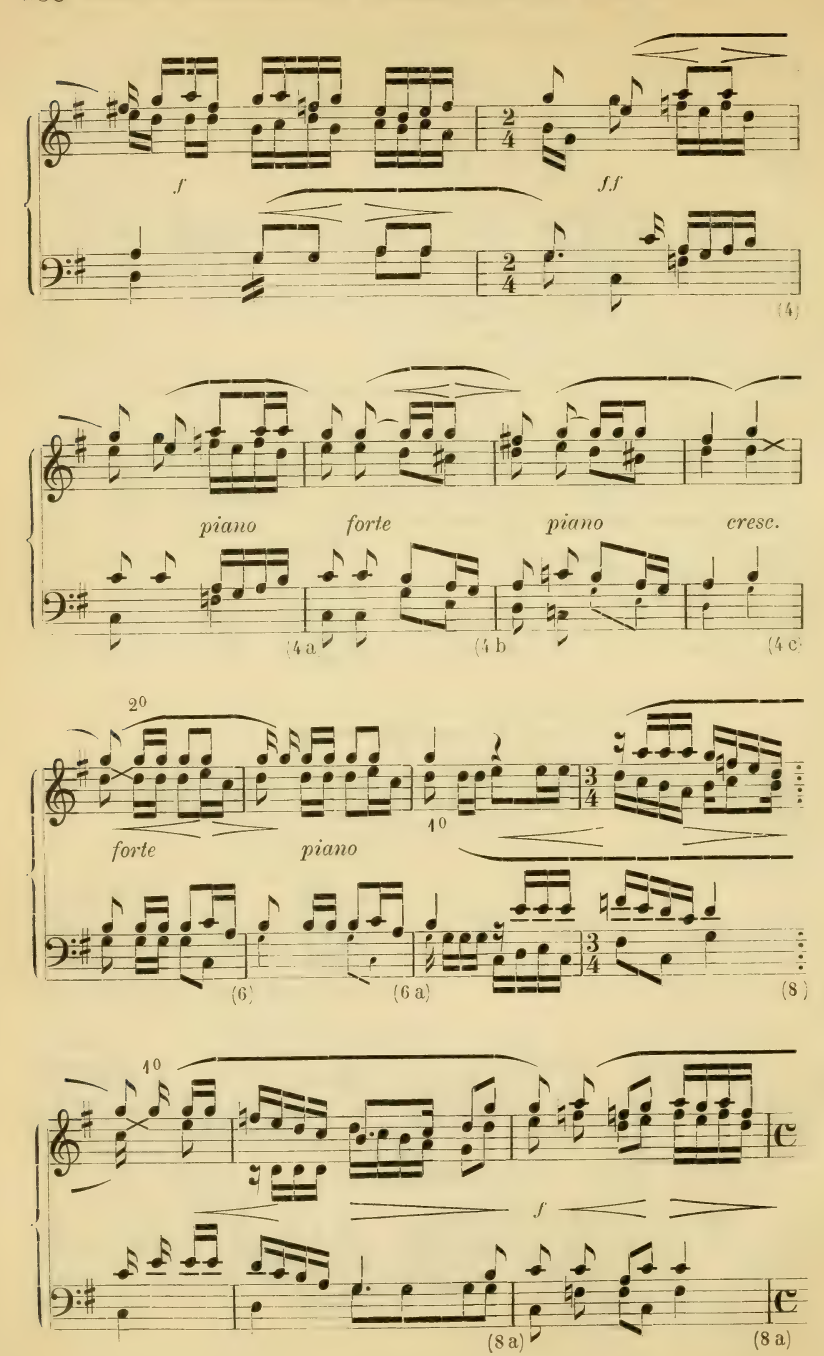
Stefano Landi, »*San Alessio*« (1634).

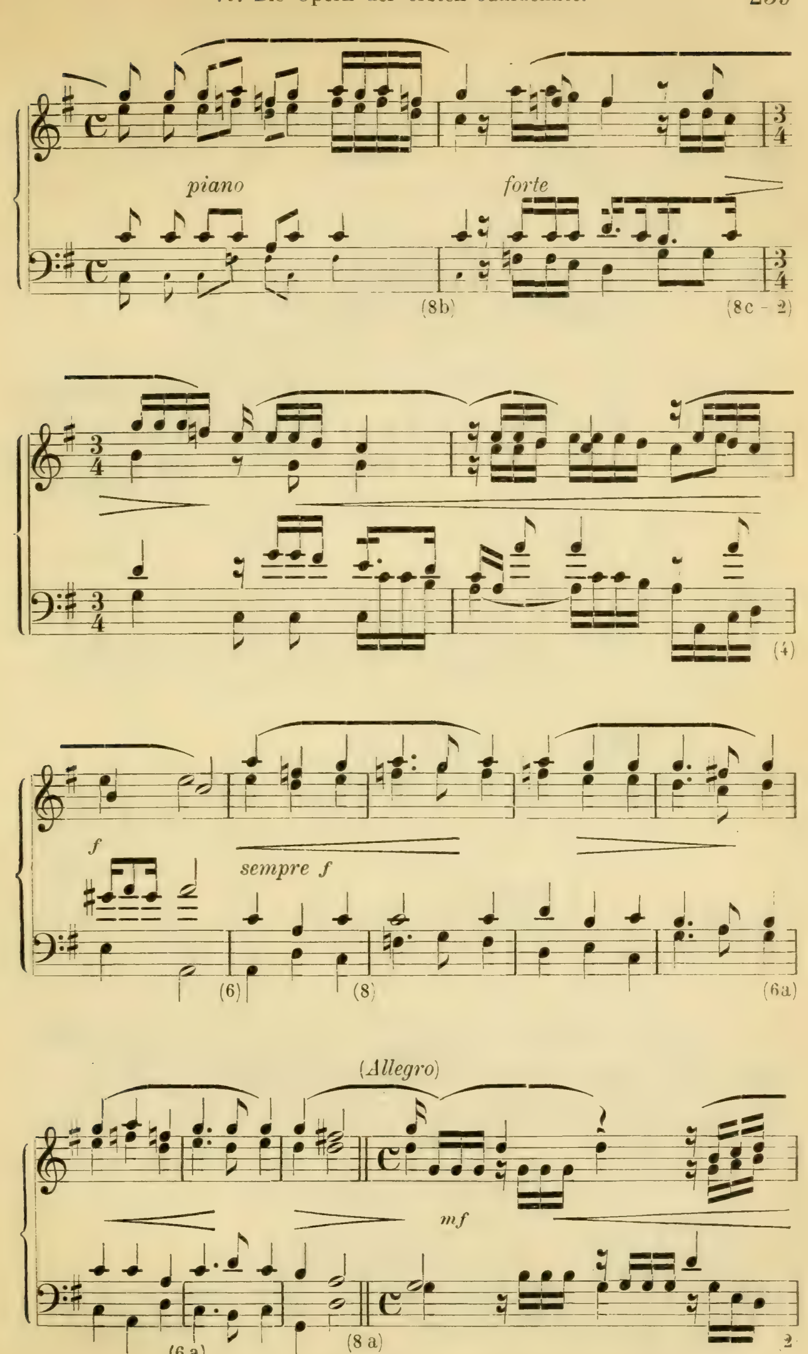
Sinfonia per introduzione del Prologo.

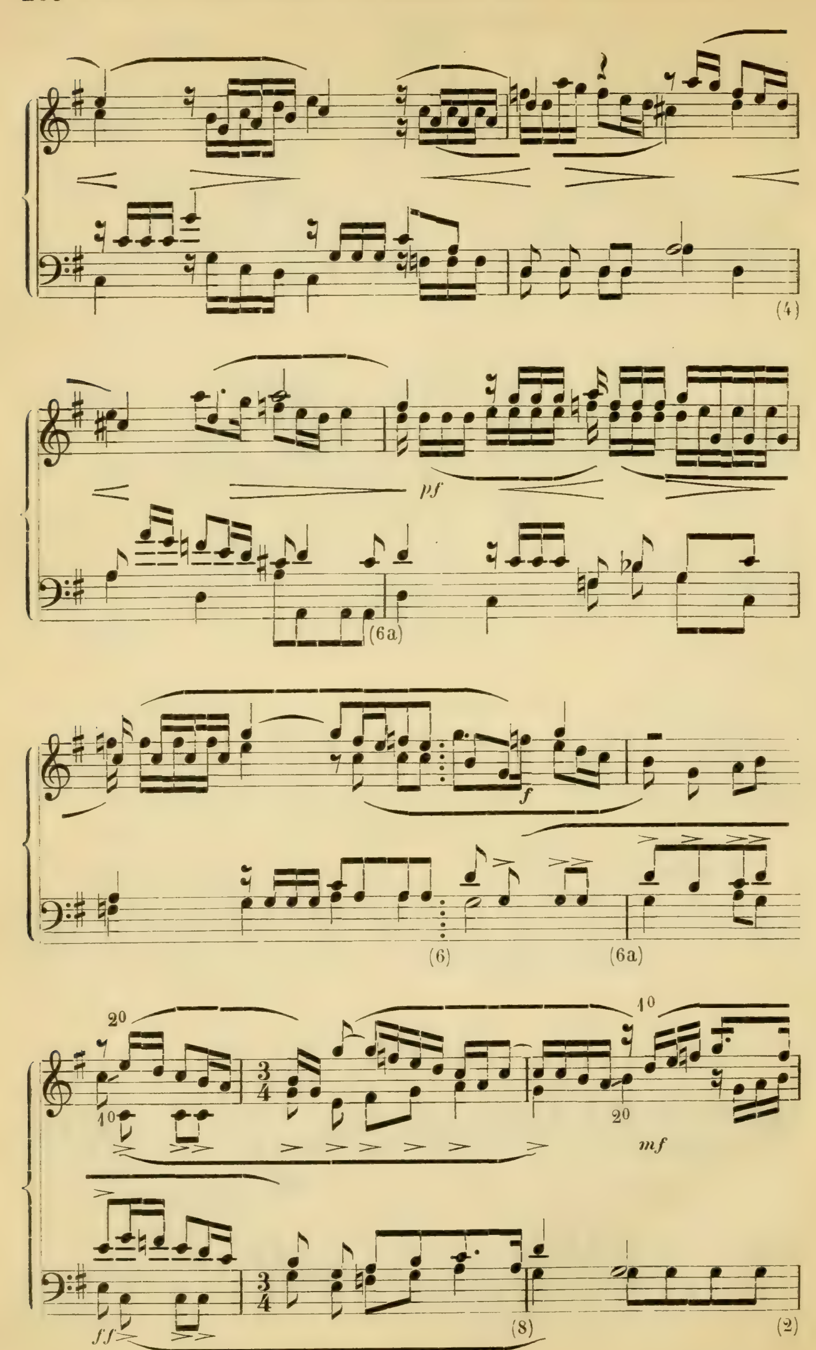



(6b)
Canzone (Allegro [moderato]).
V. 1⁰
mf
Bassi
(8)
B. c. (c. 8ve basse)
(2)
V. 2⁰
V. 3⁰ (8va alta)
(4) Bassi col B. c.
(6)


B. c.
(8=1)
2=3)
(4=5)
(6)
20
f
(loco
30
10
8va alta)
cresc.
(8)
(2)


f
ff
(4)
piano
forte
piano
cresc.
(4 a)
(4 b)
(4 c)
20
forte
piano
10
(6)
(6 a)
(8)
10
f
(8 a)
(8 a)


piano
forte
(8b)
(8c - 2)
(4)
f
sempre f
(6)
(8)
(6a)
(Allegro)
mf
(6 a)
(8 a)
2


(4)
pf
(6a)
f
(6)
(6a)
20
10
10
20
mf
ff
(8)
(2)

cresc.
(4)
sf f più
(6)
cress. ff allargando
(8)

Wo der Basso continuo eigene Noten hat (bei Pausen des Streichbasses), habe ich ihn durch kleine Noten markiert, die üblichen kleinen Vereinfachungen des Streichbasses im Continuo aber ignoriert, um nicht hier das Notenbild zwecklos zu komplizieren.

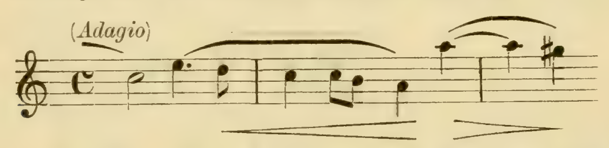
Die Sinfonie vor dem 2. Akte des S. Alessio, in welcher Goldschmidt die neapolitanische (Scarlattische) Form des Opernvorspiels vorgebildet sieht, unterscheidet sich von der ersten vor allem durch das Fehlen der pavanenartigen Einleitung (auf welche unbedingt der erste Teil der französischen Ouvertüre zurückgeht). Sie beginnt sogleich mit dem Fugato des Themas:



das auch sogleich regelrecht beantwortet wird (das *d* bei * in Goldschmidts Abdruck muß ein Fehler sein, da der Dux im übrigen stets fünfmal dieselbe Note hat). Der Baß dazu ist Basso seguente, auch hier also die wirkliche Fugenordnung strenger gewahrt. Für sehr bedeutsam halte ich das Wechselspiel mit zweitaktigen Phrasen zwischen Continuo und Orchester, das nach der regelrecht verlaufenen Exposition der Fuge eintritt (Takt 14 ff). Das ist in der Tat ein Element, das den ersten Teil der freien Gebahrung des Anfangsallegro der späteren italienischen Opernsinfonie sehr nahebringt. Im übrigen ist aber die Ähnlichkeit der Gesamtanlage dieser zweiten Sinfonie mit der ersten in die Augen springend. Auch hier herrscht überall das Hauptthema entweder in seiner Originalgestalt oder in einer Umbildung, letzteres in dem Mittelsatz mit der Taktvorzeichnung $^3/_1$ (verkürzt auf $^1/_4$):



Ein kurzer pathetischer Teil im Pavanenstil, mit dem auffälligen Anfange der 1. Violinen (verkürzt auf $^1/_2$)



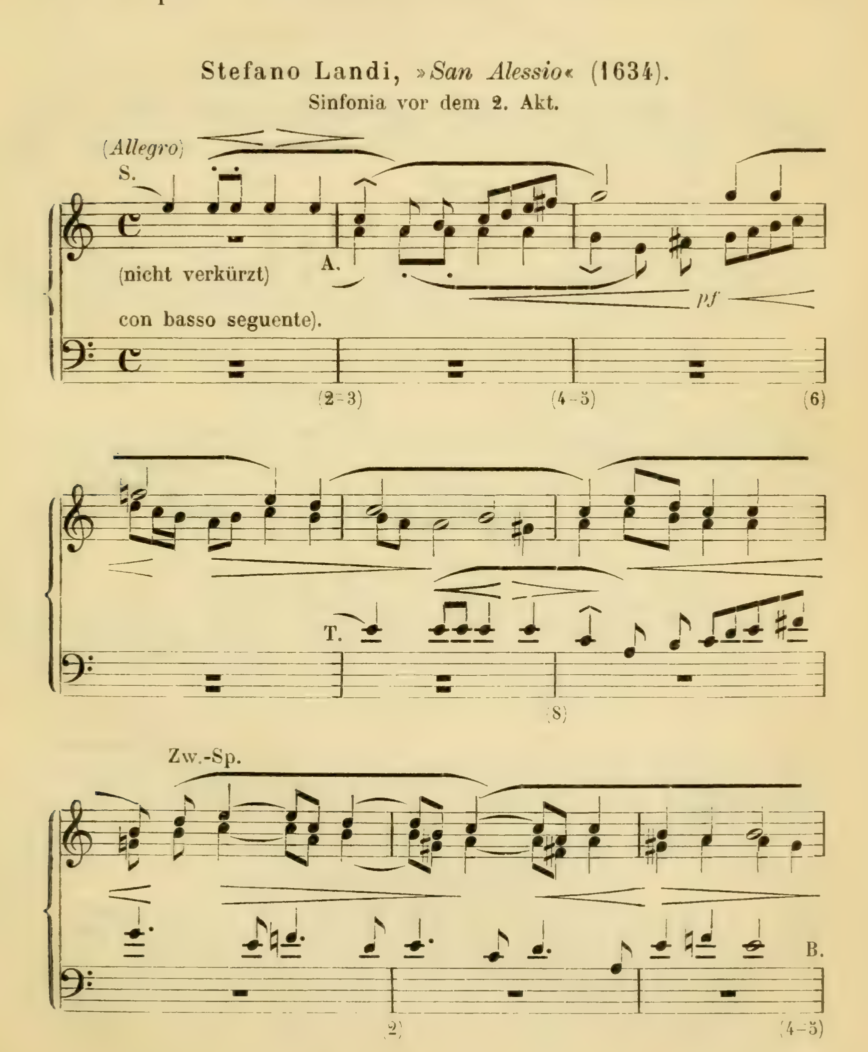
wieder mit Wechselspiel von Continuo und Orchester führt in die Wiederaufnahme des Fugatos zurück, die durch ein feierliches Seitenthema in langen Noten

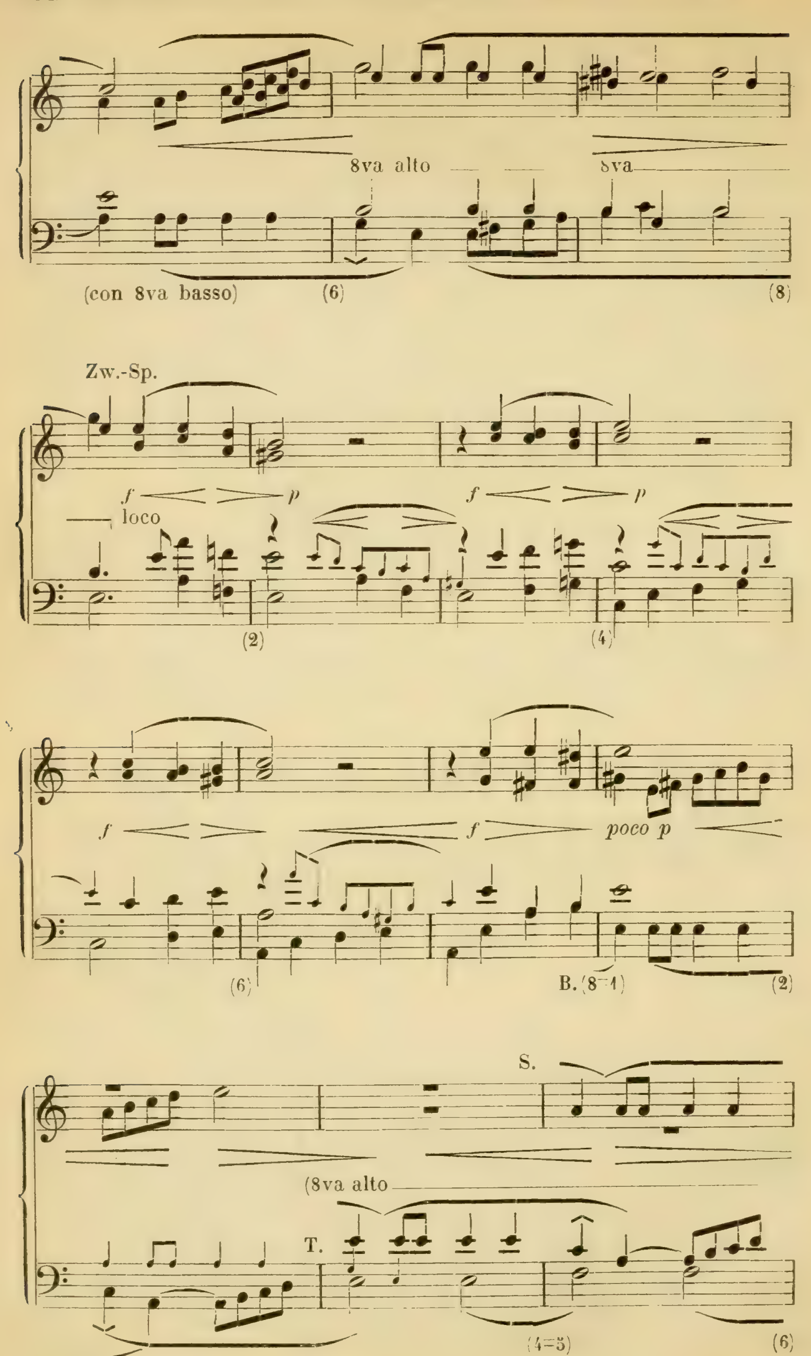


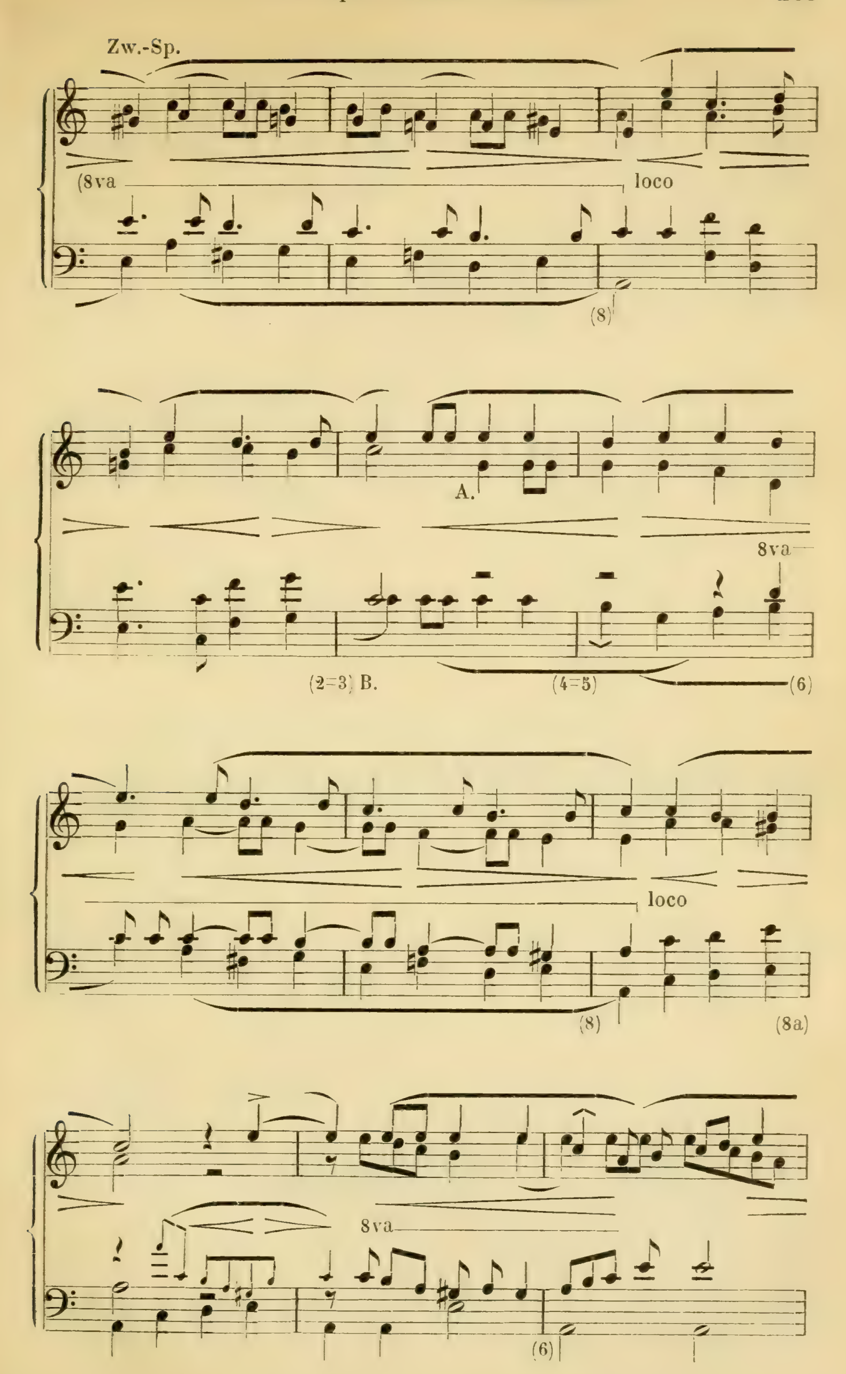
(mit dem vielleicht aus dem Hauptthema abgeleiteten gewundenen Kontrapunkt) einen gewichtigeren Charakter bekommt. Auch dieses Stück gebe ich vollständig, in der Hoffnung, es durch meine Art der Wiedergabe der rechten Würdigung seiner historischen Bedeutung näherzubringen. Die Gründe, weshalb die Opernkomponisten auch noch später vor der Einstellung solcher groß ausgeführten Sonaten in die Oper zurückschrecken, haben wir ja bereits angedeutet. Aber Landis Wagnis bezeugt, daß die Opern-

sinfonien wirklich der Literatur der Canzoni da sonar angehören und macht somit zu einer sonst plausibeln Behauptung, daß deren bedeutsamere Entwicklung außerhalb der Oper liege, ein Fragezeichen. Die erste Sinfonie hat in ihren rauschenden Figuren der Form , die zweite in dem Wechselspiel zwischen Continuo und Orchester ausgesprochen orchestrale Wirkungen, aus denen die Zeitgenossen sicher Lehren gezogen haben, wenn auch mit Ausnahme von Michel Angelo Rossis Erminia sul Giordano (1637) zunächst nicht für die Oper.

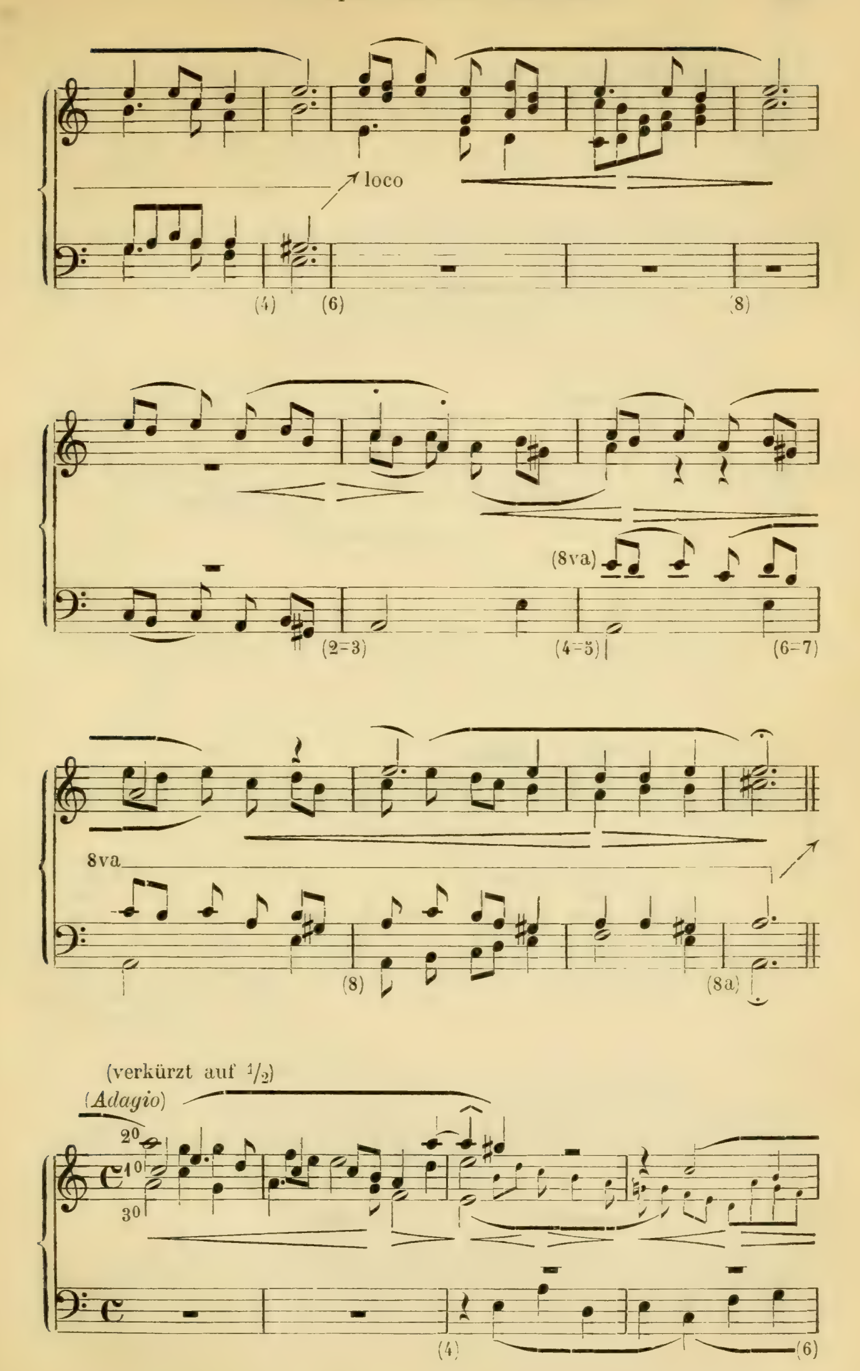
Stefano Landi, »*San Alessio*« (1634).
Sinfonia vor dem 2. Akt.



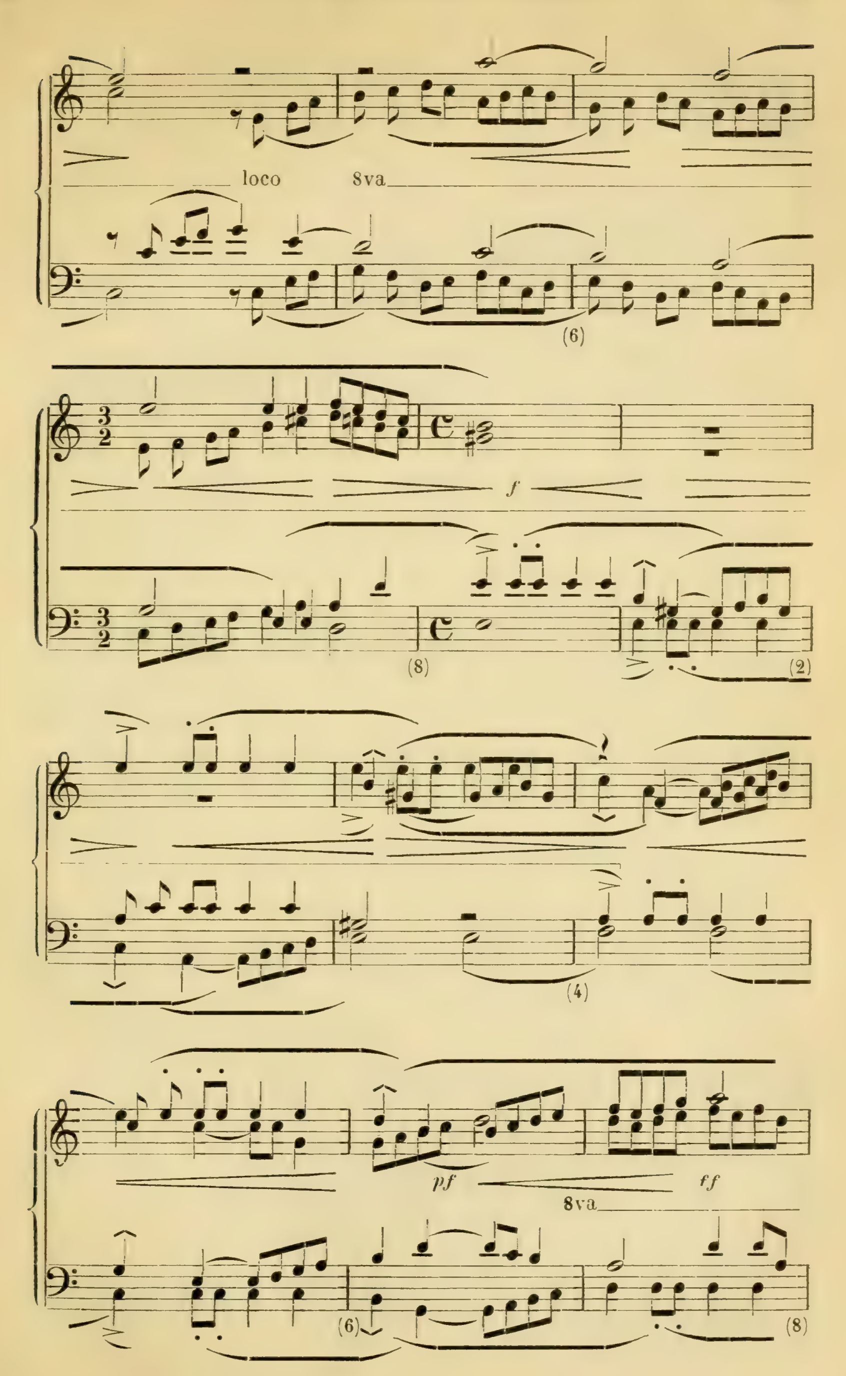

8va alto
8va
(con 8va basso)
(6)
(8)
Zw.-Sp.
f
p
loco
(2)
(4)
poco p
(6)
B. (8=4)
(2)
S.
(8va alto
T.
(4=5)
(6)


Zw.-Sp.
(8va
loco
(8)
A.
8va
(2=3) B.
(4=5)
(6)
loco
(8)
(8a)
8va
(6)


(verkürzt auf 1/2)
(Larghetto)
p
cresc.
(8b)
(2)
mp
cresc. . . . .
(4)
(6)
(6)
8va alto
(2=3)
(4=5)
(6)
8va
(8)
(2)


loco
(4)
(6)
(8)
(8va)
(2=3)
(4=5)
(6=7)
8va
(8)
(8a)
(verkürzt auf 1/2)
(Adagio)
(4)
(6)


rit.
(8)
(8a=1)
(nicht verkürzt)
(Allegro)
20
30
10
(2=3)
(4)
(6)
8va alta
30
(8)
(2)
(4)



loco
8va
(6)
(8)
f
(2)
(4)
pf
ff
8va
(6)
(8)



Ob Monteverdi die Operneinleitung später weiter entwickelt hat als in der Tokkata des »Orfeo«, wissen wir nicht. Die allein zum Vergleich vorliegende Sinfonie der »Incoronazione di Poppea«[1]) hat zwar eine entwickeltere Form als die Tokkata des »Orfeo«, entbehrt aber gänzlich eines fugierten Satzes und ist durchaus Note gegen Note gesetzt im Stile der Tanzsuiten. Dieselbe beginnt mit einem Satz im Pavanenstil, der aber an die deutschen Pavanen der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts nicht heranreicht, vielmehr dem der 110 Jahre älteren Attaignantschen Sammlung verglichen werden kann. Als Mittelsatz folgt eine ganz schematische Umgestaltung der Pavane zur Gaillarde, für die aber alle vier Takte eine Fermate für die Schlußnote ergänzt werden muß, ohne die der Rhythmus fatal gestört ist. Den Abschluß bildet die Wiederholung der Pavane. Das ist aber nicht eine auf die Sonate zurückzuführende Form, sondern die embryonale Suitenform des 16. Jahrhunderts.



[1]) Noch einfacher scheint die Sinfonia des Ulisse (1641) zu sein; doch ist Monteverdi als Komponist der Wiener Partitur ja zweifelhaft (vgl. Sammelb. d. I. M.-G. IX, 4 [Goldschmidt]).



Die wirksame Pause auf dem Taktanfang zu Beginn jedes Halbsatzes ist nicht eine Erfindung Monteverdis, sondern kommt in ganz derselben Weise schon in den Attaignantschen Tänze-Sammlungen von 1530 vor.

Ungefähr auf demselben Standpunkte steht aber auch noch die Sinfonia von Cavallis Giasone (1649), bei der man alle Ursache hat anzunehmen, daß nach der Gaillarde (2. Teil) die Pavane wiederholt werden soll. Eitners Abdruck läßt das unbestimmt, da dem zurückweisenden :‖ kein vorwärtsweisendes ‖: entspricht. Keinesfalls kann aber das folgende Ritornello noch als zur Sinfonia gehörig gelten. Auch hier ist wieder die Gaillarde nur eine Umbildung der Pavane; doch sind die Verhältnisse des Aufbaues wesentlich komplizierter als in Monteverdis »Poppea«-Sinfonie, und die Umbildung ist eine sehr viel freiere:

Fr. Cavalli, Sinfonia des »Giasone«.



Der Versuch von Henry Prumières (Sammelb. d. I. M.-G. XII. 4), die Bodenständigkeit der »französischen« Ouvertüren durch Zurückgehen auf solche, aus dem geraden in den ungeraden Takt umschlagende Ballett-Einleitungen zu erweisen, kann angesichts dieser Feststellungen weder als gelungen noch als mißlungen bezeichnet werden. Ob Lully mit seinen Ouvertüren bewußt an seine italienischen Vorgänger (Landi [1634] und M. A. Rossi [»Erminia del Giardano«] 1637) anknüpfte, indem er der pavanenartigen Einleitung einen fugierten Satz statt einer Gaillarde folgen ließ, ist schlechterdings nicht erweisbar; diese Vorgängerschaft aber steht außer Zweifel. Daß Prumières irrt, wenn er die beiden Teile der Sinfonia bei Monteverdi (»Poppea«) und Cavalli als »morceaux absolument indépendants l'un de l'autre« ansieht, ist wohl oben bestimmt erwiesen. Der Zusammenhang des Fugato mit dem Pavanen-Teile ist aber in Landis erster Sinfonia noch viel evidenter als in den Ouvertüren Lullys. Töricht wäre es natürlich, sich dagegen zu stemmen, daß das kräftige harmoniegesättigte Pathos der ersten Teile der Lullyschen Ouvertüren die Zeitgenossen in seinen Bann gezwungen hat, wie wir später sehen werden. Hier kam es uns aber zunächst nur darauf an, zu konstatieren, daß auch speziell die instrumentale Operneinleitung doch schon früh sich zu Formen durchgerungen hat, welche dauernd lebensfähig wurden.

Nachdem wir in unseren Untersuchungen der einzelnen Elemente der Oper auf ihre formale Beschaffenheit zum Teil schon ziemlich weit vorgegriffen haben, müssen wir hier wenigstens einen

ungefähren Überblick über die Opern der ersten Jahrzehnte einfügen. Eine Bibliographie der erhaltenen Textbücher gibt A. Solerti als Anhang der »Origini del Melodramma« (Turin, Bocca 1903) S. 233 ff. Einen Neudruck von Texten gibt er in dem zufolge seines Todes leider nicht zu Ende geführten Werke Gli albori del Melodramma, Mailand, Remo Sandron 1904 ff., 3 Bde. Der erste Band enthält eine Introduzione mit Einfügung einiger illustrierenden Beispiele: ein Bruchstück aus des Alfonso della Viola Favola pastorale »Il sacrificio« (1563, einstimmig, ohne Begleitung); Peris »Iole lusinghiera« (Rezitativ), das Fragment aus Corsis »Dafne« (Korrektur dazu im 3. Band S. 385), Monteverdis Lamento d'Arianna (vollständig, 16 Seiten); 2. Band: Dichtungen von Rinuccini, 3. Bd. Chiabrera, Striggio, Campeggi, Landi, Corsini usw.

Analysen der Textbücher der wichtigsten Opern geben u. a. Ambros-Leichtentritt (Musikgeschichte 4. Bd. 3. Aufl.), R. Rolland (Hist. de l'Opéra usw.), Goldschmidt (Studien zur Gesch. der ital. Oper I) und Kretzschmar in seiner Studie über die Venezianische Oper (Vjschr. f. MW. VIII). Wir können daher hier von solchen Inhaltsangaben absehen und den verfügbaren Raum den Erörterungen des Musikalischen zuwenden.

Übersicht der Opern der Zeit 1600—1669.

La Dafne, Text von O. Rinuccini, komponiert von Peri (und Caccini; vgl. das Vorwort der zweiten Nuove musiche von 1614), aufgeführt im Hause Corsis 1597, Text gedruckt 1600. Musik nicht erhalten.

L'Euridice, Text von O. Rinuccini, komponiert von Peri und von Caccini; beider Musik ist erhalten (wie auch der Text), gedruckt 1600, aufgeführt zur Vermählung von Maria de' Medici mit Heinrich IV. von Frankreich 6. Okt. 1600. (Neudrucke der Oper Peris bei Guidi in Florenz und in Torchis Arte mus. Bd. 6, der Oper Caccinis bei Guidi und in Eitners Publikationen Bd. 10 [unvollst.])

Il Rapimento di Cefalo, Text von Gabr. Chiabrera, komponiert von Caccini, Stefano Venturi, Pietro Strozzi und Luca Bati, aufgeführt bei derselben Hochzeit 6. Okt. 1600, Text gedruckt 1600. Von der Musik sind nur fünf von Caccini komponierte Nummern in dessen Nuove musiche erhalten.

Eumelio, Dramma pastorale (Allegorie), komponiert von Agostino Agazzari, aufgeführt 1606 im Seminario romano zu Rom. Text und Musik gedruckt 1606. Erhalten. Vorwort und Proben bei Ambros IV³ 382 ff.

Il carro di fedeltà d'amore, Text von Pietro della Valle, Musik von Paolo Quagliati, Rom 1606. Erhalten (1611 gedruckt). Neudruck des Textes in Solertis Origini S. 180 ff.

L'Orfeo, Text von Alessandro Striggio, komponiert von Cl. Monteverdi, aufgeführt am Hofe der Gonzaga zu Mantua 1607, Text (1607) und Musik (1609) gedruckt und erhalten. Neudruck (unvollst.) in Eitners Publikationen Bd. 10.

L'Arianna, Text von Rinuccini, komponiert von Monteverdi zur Hochzeit des Erbprinzen von Mantua mit der Infantin von Savoyen, Mantua 1608

(auch 1639/40 in Venedig San Moisè), Text gedruckt 1608. Von der Musik nur der Klagegesang der Ariadne (Lamento d'Arianna) erhalten. (Neudruck in Solertis Albori I.; der vollständige Text im 2. Bande.)

Il Narciso, Text von Rinuccini, zur Hochzeit des Fürsten Sigismondo Chigi (in Rom), Komponist nicht bekannt, Text handschriftlich erhalten (1829 gedruckt), Musik nicht erhalten.

La Dafne, Rinuccinis Text (wenig erweitert), komponiert von M. da Gagliano, aufgeführt 1608 in Mantua, Text und Musik gedruckt und erhalten. Neudruck (unvollst.) in Eitners Publikationen Bd. 10.

L'Orindo, Favola pastorale, Text von Cesare Galetti, Text 1608 zu Pisa gedruckt, aber nicht mehr nachweisbar, Musik und Komponist unbekannt.

L'Aurora ingannata, Dichtung von R. Campeggi, Intermedien zu seinem Filarmindo, Musik von Girol. Giacobbi, aufgeführt 1608 zu Bologna. Erhalten. Vgl. Ambros-Leichtentritt IV[3] S. 405 ff.

Andromeda, Tragedia da recitarsi in musica von Rid. Campeggi, aufgeführt 1610 in Bologna, Text erhalten, Musik von Girol. Giacobbi verloren.

Il Glauco schernito, Favoletta in musica von Lud. Aleardi, Intermedien zu dessen Arimante, Text gedruckt zu Vicenza 1610, Musik und Komponist unbekannt.

La Galatea, Text von Chiabrera, gedruckt 1614 zu Mantua, mit Musik von Sante Orlandi, Mantua 1617, auch in Bologna (Gli amori di Aci e Galatea). Nur Text erhalten (Neudruck bei Solerti, Albori Bd. 3).

La Veglia delle Grazie, Balletto von Chiabrera, 1615 in Florenz aufgeführt; Musik von Peri u. »Lorenzino del Liuto«. Nur Text erh. (Solerti, Albori S. 189ff.

Mascherata di Ninfe di Senna, Text von Rinuccini, aufgeführt zu Florenz 5. Mai 1613. Darin das schon 1611 in P. Benedettis Musiche gedruckte Torna o torna pargoletto mio von Peri (vgl. S. 31).

Guerra d'amore, Text von A. Salvadori, Musik von Peri, Paolo Grazie, G. B. Signorini und Giac. del Turco. Florenz 1615. Nur Text erhalten.

Il pianto d'Orfeo, Favoletta da rappresentarsi cantando von Chiabrera, Text mit zwei andern Favolette (Oritia, Polifemo) 1615 zu Florenz gedruckt, mit Musik von Domenico Belli als *Orfeo dolente*, fünf Intermedien zu Tassos Aminta 1616 in Venedig gedruckt. Erhalten. Vgl. S. 288 ff.

Tirsi e Clori, Balletto von Monteverdi, Mantua 1615, gedruckt 1615 im 7. Buch der Madrigalien. Erhalten.

Angelica in Ebuda, Text von Chiabrera, 1615 in Florenz gedruckt. Musik und Komponist unbekannt.

Amor prigioniero, Favoletta pescatoria von Silv. Branchi, Musik von Girol. Giacobbi, Bologna 1615.

Strali d'Amore, Intermedien eines Lustspiels, komponiert von Giov. Boschetto-Boschetti, aufgeführt 1616, gedruckt zu Venedig 1618. Erhalten. Vgl. Ambros-Leichtentritt IV[3] 415 ff.

Maddalena, Azione sacra von G. B. Andreini, Musik von Monteverdi, M. Effrem, Sal. Rossi und Al. Guivizzani, Venedig 1617 gedruckt. Nur Text erhalten.

La Statira, Tragedia von Silvestro Branchi, mit musikalischen Intermedien von Ottavio Vernizzi, gedruckt Bologna 1617.

Il Reno sacrificante, Text von R. Campeggi, Musik von Gir. Giacobbi, Bologna 1617. Nicht erhalten.

Ulisse e Circe, Intermedien zu Silv. Branchis *Alteo*, Musik von Ott. Vernizzi, Bologna 1619.

La morte d'Orfeo, Text von Alessandro Mattei, Musik von Stefano Landi, aufgeführt zu Rom, gedruckt zu Venedig 1619. Erhalten.

Il Medoro, Text von Andrea Salvadori, Musik von M. da Gagliano, aufgeführt 1619 in Florenz zur Feier der Thronbesteigung Kaiser Ferdinands II. Nur Text erhalten.

L'Aretusa, Text von Corsini, Musik von Filippo Vitali, Rom 1620. Erhalten.

Giuditta, Musik von Lorenzo Guidetti, Bologna 1621. Nicht erhalten.

La coronazione d'Apollo per Dafne conversa in lauro, Text von Silv. Branchi, Intermedien zu L'amorosa innocenza, Musik von Ott. Vernizzi, Bologna 1623. Erhalten.

Europa rapita da Giove congiato in toro, — *Il trionfo della Fama*, — *Angelica legata allo scoglio, liberata da Ruggiero*, — *Rinaldo liberato da gl'incanti d'Armida*, Intermezzi von S. Branchi, für *L'amorosa innocenza* komponiert von Ott. Vernizzi, Bologna 1623. Nur Texte erhalten.

La selva dei mirti, Rappresentazione con ballo, Text von Bernardo Marescotti. Musik von Girol. Giacobbi, Bologna 1623. Nicht erhalten.

Combattimento di Tancredi e Clorinda, von Monteverdi, Venedig 1624, gedruckt 1638 in Madrigali guerrieri ed amorosi; Neudruck in Torchis Arte mus. in Italia Bd. 6.

La Regina Sant' Orsola, Text von Andrea Salvadori, komponiert von M. da Gagliano, aufgeführt 1625 in Florenz. Nur Text erhalten.

La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina, Ballett, Text von Ferd. Saracinelli, komponiert von Francesca Caccini, aufgeführt zu Florenz 1625, Text und Musik erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Atlante, — *Contrasto de' venti nell' isola Eolia*, — *L'armi d'Achille nell' isola degl' Eroi*, — *Balletto delle Muse e delle Argonauti*, Intermedien. Text von Andrea Salvadori. Nur Text (ohne Jahreszahl) erhalten.

La Giuditta, Azione sacra von Andr. Salvadori, 1626 in Florenz aufgeführt. Komponist nicht bekannt. Nur Text erhalten.

L'Europa, Text von Balduino di Monte Simoncelli, aufgeführt 1626 in Mantua, Komponist und Musik unbekannt.

La catena d'Adone, Favola boscareccia, Text von M. Tronsarelli, Musik von Domenico Mazzocchi, Rom 1626. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Daphne, Rinuccinis Text übersetzt von Opitz, Musik von Heinrich Schütz, Torgau 1627. Nur Text erhalten (herausgeg. von O. Taubert 1878).

La Flora (*Il Natale de' Fiori*), Text von Andrea Salvadori, komponiert von M. da Gagliano (und Peri), aufgeführt 1628 zu Florenz. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Diana schernita, Favola boscareccia, Text von G. Fr. Parisani, komponiert von Giacinto Cornacchioli, Rom 1629. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Proserpina rapita, Text von Giulio Strozzi, Musik von Claudio Monteverdi, Venedig 1630. Nicht erhalten.

Il San Alessio, Text von Marchese Ruspigliosi (Clemens IX), komp. von Stefano Landi, Rom 1634. Erhalten. Proben bei Goldschmidt. Vgl. S. 253 ff.

Le nozze degli Dei, Text von G. C. Coppola, Florenz 1637. Komponist und Musik unbekannt.

Erminia sul Giordano, Text von Marchese Ruspigliosi (Clemens IX.), komponiert von Michel Angelo Rossi, aufgeführt zu Rom 1637. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Orpheus und Euridice, Ballett von Heinrich Schütz, Text von R. Buchner Dresden 1638. Nicht erhalten.

L'Andromeda, Text von Benedetto Ferrari, Musik von Francesco Manelli, Venedig 1737 zur Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters (San Cassiano). Nur Text erhalten.

La maga fulminata, Text von Benedetto Ferrari, Musik von Manelli. Venedig 1638, auch Bologna 1641. Nur Text erhalten.

L'Armida, Text und Musik von Benedetto Ferrari. Venedig 1639. Nur Text erhalten.

La Galatea, Text und Musik von Vittorio Loreti, aufgeführt zu Rom 1639. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Chi soffre, speri, Text von Ruspigliosi (Clemens IX.), Musik von Vergilio Mazzochi und Marco Marazzoli, Rom 1639. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Le nozze di Teti e Peleo, Text von Or. Persiani, Musik von Francesco Cavalli, Venedig 1639. Erhalten. Probe bei Goldschmidt.

Adone, Text von Paolo Vendramin, Musik von Claudio Monteverdi, Venedig 1639. Nicht erhalten.

La Delia (*La Sera Sposa del Sole*), Text von Giulio Strozzi, Musik von Fr. Paolo Sacrati, Venedig 1639. Nicht erhalten.

Gli amori d'Apollo e di Dafne, Text von Giov. Franc. Busenello, Musik von Franc. Cavalli, Venedig 1640. Erhalten.

Il pastor regio, Text und Musik von Benedetto Ferrari, Venedig 1640 (auch in Bologna, Genua, Mailand, Piacenza). Nicht erhalten.

Le nozze d'Enea con Lavinia, Text von Badoaro, Musik von Claudio Monteverdi, Venedig S. Giovanni e Paolo 1641. Nur Text erhalten.

Il ritorno d'Ulisse in patria, Text von Badoaro, Musik von Claudio Monteverdi, Venedig 1641. Text erhalten; ob die gleich betitelte in Wien erhaltene Partitur die Monteverdis ist, scheint zweifelhaft.

Didone, Text von Giov. Franc. Busenello, Musik von Fr. Cavalli. Venedig 1641. Erhalten.

La finta pazza (*Licori*), Text von Giulio Strozzi, Musik von Fr. P. Sacrati, Venedig 1641 und Paris (!) 1645; auch von Monteverdi begonnen, aber nicht beendet. Text erhalten.

La Ninfa avara, Favola boscareccia, Text und Musik von Ben. Ferrari. Venedig San Moisè 1641. Nur Text erhalten.

Il martirio de' Sant' Abondio prete, Abondantio diacono, Marciano e Giovanni suo figlio, cavalieri Romani, Text von Ott. Tronsarelli, Musik von Domenico Mazzochi, Rom 1641. Erhalten.

La virtù de' strali d'Amore, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1642. Erhalten.

Bellerofonte, Musik von Fr. P. Sacrati, Venedig 1642. Nicht erhalten.

Il palazzo incantato (*Il palagio d'Atlante, La guerriera amante*), Text von Marchese Ruspigliosi (Clemens IX.), Musik von Luigi Rossi, Rom 1642. Erhalten. Probe bei Goldschmidt.

L'incoronazione di Poppea (*Nerone*), Text von G. Fr. Busenello, Musik von Claudio Monteverdi. Venedig S. Giovanni e Paolo 1642. Erhalten. Neudruck in Goldschmidt, Studien II.

Narciso ed Eco immortalati, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1642. Erhalten.

Amore innamorato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1642. Nicht erhalten.

Egisto, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Wien (!) 1642 und Venedig 1643. Erhalten.

Seelewig, Text und Musik von Sigismund Staden, 1644 in Harsdörffers Frauenzimmer-Gesprächsspiele gedruckt (Neudruck als Beilage der Monatshefte f. MG. XIII).

Il principe giardiniero, Text und Musik von Benedetto Ferrari, Venedig San Giovanni e Paolo 1644. Nur Text erhalten.

L'Ormindo, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1644. Erhalten.

Deidamia, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1644. Nicht erhalten.

Ulisse errante, Musik von Fr. P. Sacrati, Venedig 1644.

Ercole in Lidia, Musik von Giov. Rovetta, Venedig 1645. Nicht erhalten.

La Doriclea, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1645. Erhalten.

Il Titone, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1645. Nur Text erhalten.

Romolo e Remo, Text von Giulio Strozzi, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1645. Nur Text erhalten.

La prosperità infelíce di Giulio Cesare dittatore, Text von G. Fr. Busenello. Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1646. Nur Text erhalten.

Le amorose passioni di Fileno, Musik von Giacomo Carissimi, Bologna 1647. Nur Text erhalten.

L'Orfeo (*Le mariage d'Orphée et d'Euridice*), Text von Fr. Buti, Musik von Luigi Rossi, Paris 2. März 1647. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

La Semiranide in India, Musik von Fr. P. Sacrati, Venedig 1648. Nicht erhalten.

Torilda, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1648. Nicht erhalten.

Argiope, Musik von Giov. Rovetta, beendet von Leardini, Venedig 1649. Nicht erhalten.

L'Euripo, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1649. Nicht erhalten.

Orontea, Text von Hiacinto Andr. Cicognini, Musik von Marc' Antonio Cesti, Venedig 1649. Nicht erhalten.

Giasone, Text von H. A. Cicognini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1649. Erhalten. Neudruck (unvollst.) in Eitners Publikationen Bd. 12.

Orithia, Text von Bisaccioni, Musik von Gasparo Sartorio, Venedig 1650. Nicht erhalten.

La Bradamante, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1650. Nicht erhalten.

L'Orimonte, Text von Nic. Minato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1650. Erhalten.

Ercole nell' Erimanto, Musik von Manelli, Piacenza 1651. Nicht erhalten.

Cesare amante, Text von Rivarotta (= Varottari), Musik von M. A. Cesti, Venedig 1651. Nicht erhalten.

Oristeo, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1651. Erhalten (mit Intermezzi von Zoppio Turchi als Oristeo travestito, Bologna 1656).

La Rosinda, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1651. Erhalten.

Il Calisto, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1651. Erhalten.

L'Armidoro, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1651. Nicht erhalten.

Dafne in alloro, Ballett von Benedetto Ferrari, Wien 1651 (in Modena erhalten).

Alessandro vincitor di se stesso, Text von Fr. Sbarra, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1651. Erhalten.

Eritrea, Text von G. Faustini, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1652. Erhalten.

L'Erginda, Text von Aureli, Musik von Gasparo Sartorio, Venedig 1652. Nicht erhalten.

Teti, Musik von Ant. Bertali, Wien 1652. Erhalten.

Veremonda, l'Amazzone Arragona, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1652. Nicht erhalten.

L'inganno d'Amore, Text von Benedetto Ferrari, Musik von Ant. Bertali, Regensburg 1653. Nur Text erhalten.

Elena rapita da Teseo, Text von Nic. Minato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1653. Erhalten.

L'Orione, Text von Fr. Melosio, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1653. Erhalten.

Le magie amorose, Text von G. C. Sorrentino (Musik von Cesti?), Venedig 1653. Nicht erhalten.

Dal Male in Bene, Text von Ruspigliosi (Clemens IX.), Musik von M. Abbatini und M. Marazzoli, Rom 1654. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Serse, Text von Nic. Minato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1654, und mit Ballett-Einlagen von Lully Paris 1660. Erhalten.

Ciro, Text von G. C. Sorrentino, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1654. Erhalten.

L'Oronte, Text von Giov. Gius. Alcaini, Musik von Joh. Kaspar Kerll, München (!), Karneval 1657 zur Eröffnung des Opernhauses. Nicht erhalten.

La Statira, Text von G. Fr. Busenello, Musik von G. Fr. Cavalli, Venedig 1655. Erhalten.

Erismena, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1655 und 1670. Erhalten.

Artemisia, Text von Nic. Minato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1656. Erhalten.

La Tancia (*Il podestà di Colognole*), Text von G. A. Moniglia, Musik von Jacopo Melani, Florenz zur Eröffnung der Pergola 1657. Erhalten. Proben bei Goldschmidt.

Le fortune di Rodope e di Damira, Text von Aureli, Musik von Pietro Andrea Ziani, Venedig 1657. Erhalten.

La vita humana (*Il trionfo della pietà*), allegorische Oper, Text von Ruspigliosi (Clemens IX.), Musik von M. Marazzoli, Rom 1658. Nicht erhalten.

Antioco, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1658. Nicht erhalten.

L'Ipermnestra, Text von G. A. Moniglia, Musik von Fr. Cavalli, Florenz 1658. Erhalten.

Il pazzo per forza, Text von G. A. Moniglia, Musik von Jacopo Melani, Florenz 1658. Nicht erhalten.

La Pastorale, Text von Perrin, Musik von Robert Cambert, Paris 1659. Nicht erhalten.

Il rè Gelidoro, Musik von Antonio Bertali, Wien 1659. Nicht erhalten.

Il ritorno d'Ulisse, Text von Moniglia, Musik von Jac. Melani, Florenz (ca. 1660?). Nicht erhalten.

Antigona delusa da Alceste, Text von Aureli, Musik von P. A. Ziani, Venedig 1660. Erhalten.

La Galatea, Text von Ant. Draghi, Musik von P. A. Ziani, Venedig 1660. Erhalten.

Gli amori d'Apollo con Clizia, Text von Amalteo, Musik von Ant. Bertali, Wien 1660. Erhalten.

La pazzia in trono (*Caligola delirante*), Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1660. Nicht erhalten.

L'Almonte, Text und Musik von Ant. Draghi, Wien 1661. Nicht erhalten.

Ariane (*Le mariage de Bachus*), Text von Perrin, Musik von Rob. Cambert, Paris 1661. Nicht erhalten.

Annibale in Capua, Text von Conte Nic. Beregani, Musik von P. A. Ziani, Venedig 1661. Erhalten.

Erinto, Text von Conte P. P. Bissari, Musik von F. K. Kerll, München 1661. Nur Text erhalten.

Ciro crescente, Text von Amalteo, Musik von Ant. Bertali, Wien 1661. Erhalten.

Ercole amante, Text von Buti, Musik von Fr. Cavalli, Paris 1662 zur Vermählung Ludwigs XIV. Erhalten (vgl. Goldschmidt, Monatshefte f. MG. 1893).

Il Paride, Text und Musik von Andrea Bontempi, Dresden 1662. Erhalten.

La magnanimità d'Alessandro, Text von Fr. Sbarra, Musik von M. A. Cesti, Innsbruck 1662. Erhalten.

Le fatiche d'Ercole per Dejanira, Text von Aureli, Musik von P. A. Ziani, Venedig 1662. Erhalten.

La Dori, Text von Apolloni, Musik von M. A. Cesti, Venedig 1663. Erhalten. Neudruck (unvollst.) in Eitners Publikationen Bd. 12.

Achille in Sciro, Text von Ximenes, Musik von Ant. Draghi, Wien 1663. Erhalten.

La congiura del vizio contro la virtù, Text von Cupeda, Musik von P. A. Ziani, Venedig 1663. Erhalten.

Scipione Africano, Text von Nic. Minato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1664. Erhalten.

Tiridate, Text von Bentivoglio, Musik von Giov. Legrenzi, Venedig 1664. Nicht erhalten.

La Licasta, Text von Benedetto Ferrari, Musik von Fr. Manelli, Parma 1664. Nicht erhalten.

Muzio Scevola, Text von Nic. Minato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1665. Erhalten.

Il principe generoso, Musik von B. Remigio Cesti, Innsbruck 1665. Erhalten.

Alcindo, Musik von Ant. Bertali, Prolog von Ant. Draghi, Wien 1665. Nur Prolog erhalten.

Seleuco, Text von Nic. Minato, Musik von Ant. Sartorio, Venedig 1666. Erhalten.

Nettuno e Flora festiggianti, Text von Fr. Sbarra, Musik von M. A. Cesti, Wien 1666. Erhalten.

Cibele ed Atti, Musik von Ant. Bertali, Wien 1666. Nicht erhalten.

Il pomo d'oro, Text von Fr. Sbarra, Musik von M. A. Cesti, Wien 1666. Soweit erhalten, gedruckt in D. d. T. i. Ö. III 2 und IV 2 (3. und 5. Akt verloren).

Jone, Musik von A. M. Abbatini, Rom 1666. In Wien erhalten.

L'elice per musica, Musik von P. A. Ziani, Venedig 1666.

Pompeo Magno, Text von Nic. Minato, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1666. Erhalten.

Tito, Text von Conte Nic. Beregani, Musik von M. A. Cesti, Venedig 1666. Erhalten.

Il Demetrio, Text von G. dall' Angelo, Musik von Carlo Pallavicino, Venedig 1666. Erhalten.

Alcibiade, Musik von Cavalli und P. A. Ziani, Wien 1667. Probe bei Goldschmidt.

La caduta d'Elio Sejano, Text von Nic. Minato, Musik von Ant. Sartorio, Venedig 1667. Erhalten.

Semiramide (*La schiava fortunata*), Text von G. A. Moniglia, Musik von M. A. Cesti, Wien 1667. Erhalten. Probe bei Eitner, Publ. Bd. 12.

Le disgrazie d'amore, Text von Fr. Sbarra, Musik von M. A. Cesti, die Licenza (Epilog) von Kaiser Leopold I., Wien 1667. Erhalten. Probe bei Eitner, Publ. Bd. 12.

La contesa de' Numi, Musik von Ant. Bertali, Ballet von J. H. Schmelzer, Wien 1667. Erhalten.

La comica del cielo (*La Baltasera*) von A. M. Abbatini, Rom 1668. Nicht erhalten.

L'Argia, Text von Apolloni, Musik von M. A. Cesti, Venedig 1669. Erhalten.

L'Eliogabalo, Text von Aureli, Musik von Fr. Cavalli, Venedig 1669. Erhalten.

Diese Übersicht, die nur in ihrem ersten Teile auf eine gewisse Vollständigkeit Anspruch machen kann und nur darum bis an das Ende der Schaffenszeit Cavallis und Cestis geführt ist, um bequem erkennen zu lassen, wie die Anfänge der Oper außerhalb Italiens noch vor dasselbe fallen, gibt zugleich ein Bild, wie allmählich der Stoffkreis der Operntexte sich zwar nicht radikal ändert — das pastorale Element bleibt dauernd beliebt auch noch weit über diesen Zeitpunkt hinaus — aber erheblich erweitert und vermannigfaltigt. Zunächst fällt auf, wie Tassos »Gerusalemme liberate« und Ariosts »Orlando furioso« phantastisch-abenteuerliche Elemente abgeben (Erminia sul Giordano, Tancredi e Clorinda, Rinaldo liberato, Armida, Liberazione di Ruggiero, Il palagio d'Atlante, Bradamente, Angelica in Ebuda, Medoro, Angelica liberata da Ruggiero, La maga fulminata usw); auch die der griechischen Mythenwelt entnommenen Stoffe vermannigfaltigen sich, und mit der Äneas-Sage erfolgt auch der Übertritt auf das Gebiet der römischen Sage und Geschichte (Nozze d'Enea con Lavinia, Didone, Romolo e Remo, Cesare amante, Nerone, Caligula delirante, Muzio Scevola, Pompeo Magno, Tito, Scipione Africano), und allmählich tauchen alle die Träger großer Namen auf, die in der Operndichtung der Folgezeit bis zum Überdruß Titelhelden sind (Alexander d. Gr., Semiramis, Seleukos, Antiochus, Xerxes, Cyrus, Demetrius usw. usw). Wenn auch leider die Helden, gleichviel ob antike Heroen oder Könige oder auch Hirten oder Sänger sich nicht eben allzusehr voneinander unterscheiden, da sie mit der fortschreitenden Entwicklung der geschlossenen Gesangsformen der Arien und dem Überhandnehmen des Kastratentums doch alle schließlich eben nur Sänger sind, so bot doch jedenfalls diese große Vermannigfaltigung der Stoffe Gelegenheit zu Schaugepränge aller Art für die große Menge der Theaterbesucher, mit der ja seit der Einrichtung öffentlicher Theater gegen Entree natürlich gerechnet werden mußte.

Romain Rolland konstruiert in seiner höchst verdienstlichen und an positiven Ergebnissen reichen Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (1895) den Gegensatz einer Opéra aristocratique und einer Opéra populaire und versteht unter der letzteren die statt der wesenlosen Schemen der antiken Mythe und fernliegender Epochen der Geschichte lebendige Figuren aus dem Leben der Gegenwart hinstellenden Anfänge der komischen Oper, wie sie besonders Ruspigliosi anregte. Rollands Werk hat bekanntlich zuerst auf die sehr bedeutsamen Ansätze zur wirklichen komischen Oper um die Mitte des 17. Jahrhunderts sehr nachdrücklich hingewiesen, und Hugo Goldschmidt hat in seinen Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Bd. I (1903),

welche besonders in Deutschland diese Nachweise Rollands weiteren Kreisen vermittelten, durch eine reiche Beispielsammlung und eingehende Analysen diese Erkenntnisse lebendig gemacht. Die Inanspruchnahme der Volksmäßigkeit für diese auf größeren szenischen Apparat Verzicht leistenden intimeren Stoffe erscheint mir aber doch nicht so ganz berechtigt. Wenn man auch zugeben kann, daß das ewige Einerlei der Schäferpoesie auf die Dauer sich verbrauchen mußte, so kam doch ganz gewiß die Heroen-, Götter- und Wunderoper gerade den Bedürfnissen des großen Publikums mehr entgegen als die komische Oper nicht nur dieser sondern auch der späteren Zeit. Die letztere macht doch Anspruch auf ein verfeinertes Verständnis, wie man es nur von der gebildeten Elite der Gesellschaft erwarten kann, die berechtigten Anspruch auf das Epitheton aristokratisch hat. Den Mangel an Interesse, den schließlich ein großes Publikum an der Dichtung der Opern nahm, wog doch das Vergnügen an dem maschinellen Apparat und — an dem bel canto auf, der ja immer mehr die eigentliche Hauptsache wurde. Wäre das nicht so gewesen, so hätte ja den »aristokratischen« Opern Rollands schon früh das letzte Stündlein schlagen müssen. Aber ganz im Gegenteil, die Ansätze zur komischen Oper starben schnell wieder ab, und die Schablonen-Oper mit ihren altherkömmlichen Stoffen gedieh erst recht weiter, als sie an den deutschen Fürstenhöfen neue Pflegestätten fand. Die plumpen Schmeicheleien für die Herrscher, zu denen besonders die den Olymp oder doch mindestens die Musen in Bewegung setzenden Prologe benutzt wurden, die aber gar nicht selten ganzen Opern, besonders Festopern, Sinn und Bedeutung gaben, wird man gewiß doch nicht als etwas wirklich Aristokratisches in Anspruch nehmen wollen, es müßte denn in einem Spezialsinne geschehen, wie er vielleicht dem Franzosen der jetzigen Zeit naheliegen kann. Auf alle Fälle möchte ich in dieser unterscheidenden Nomenklatur mich Rolland nicht anschließen, überhaupt aber eine Klassifikation nach Kriterien, welche nicht eigentlich die musikalische Faktur angehen, ablehnen.

Halten wir also an den Gesichtspunkten fest, welche uns bei unseren Betrachtungen bis hierher leiteten, so steht zu Anfang des Jahrhunderts die im Prinzip fortgesetzt nur deklamierende Oper, die (außer in den Chören) ebenso schlichter Rhythmik und Melodik des Tanzliedes aus dem Wege geht wie der durch imitatorische Verflechtung mehrerer Stimmen zustande kommenden Faktur des polyphonen Stils. Dieselbe kennt den Unterschied von Rezitativ und Arie überhaupt noch nicht; doch drängt sich bald genug die Erkenntnis auf, daß Textpartien erzählender Art eine andere Be-

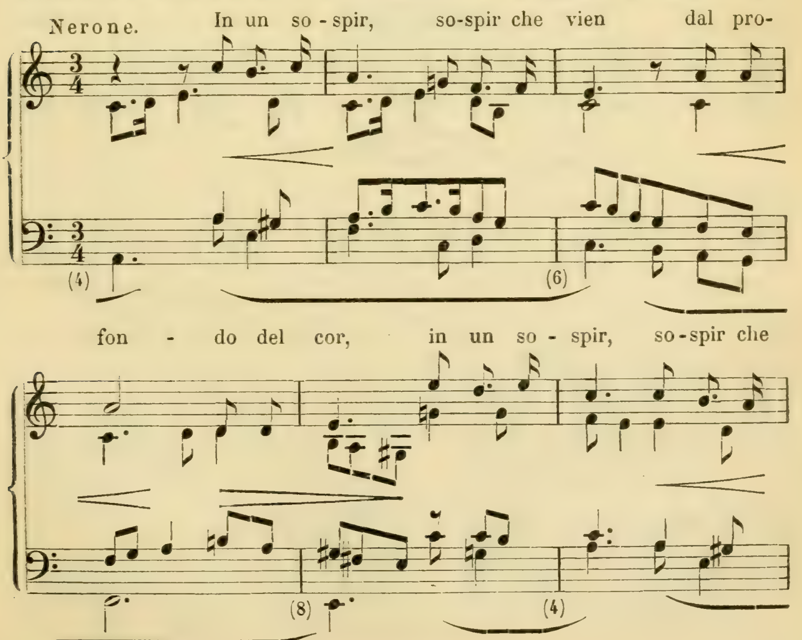
handlung erfordern als solche, in denen sich durch die Handlung bedingte starke Affekte aussprechen. Sehr deutlich formuliert das G. B. Doni (gest. 1647) in seinem erst 1763 im zweiten Bande seiner gesammelten Werke gedruckten »Trattato della musica scenica«, besonders im 10. Kapitel (abgedruckt bei Solerti, Origini S. 215 ff.). Doni hält den sich dem Tonfall der Sprache anschließenden und geschlossene Melodiebildung meidenden rezitativischen Gesangsstil (»poco lontano dal parlare commune, nascondendo quasi il canto con certa spezzatura, come dicono, come se fosse una semplica favella«) keineswegs für so allgemein anwendbar und unfehlbar in der Wirkung, wie man wohl meine. Für Erzählungen (narrazioni) und ähnliche ruhige und leidenschaftslose Auseinandersetzungen (ragionamenti quieti poco affettuosi) sei wohl wirklich keine andere Art der Melodiebildung besser als diese, die auch noch für leidenschaftliche Stellen (parti affettuose) trotz dem Anschluß an die Wortbetonung doch sich zu stärkerem Ausdruck und gesangsmäßigerer Weise zu steigern vermöge (un canto che imiti gli accenti dell' ordinaria loquela e tuttavia sia variato ed arioso); aber nichtsdestoweniger sei er überzeugt, daß man sehr oft diesen Stil aufgeben müsse, um eine schönere und gefälligere Musik zu schreiben. Einer ganzen Bühnenhandlung (azione) in diesem nach der Ansicht mancher allein richtigen rezitativischen Stile (der aber nach dem Urteil einsichtiger Komponisten nur für narrazioni und ragionamenti am Platze ist) mit seinen ewigen Tonwiederholungen ohne eigentliche Melodie (il quale si trattiene assai nelle medesime corde e fra poca diversità di aria) würde man schnell überdrüssig werden (presto verrebbe in fastidio). Wenn aber dennoch diese ganz deklamierten Stücke gefielen, wie es tatsächlich der Fall sei, so komme das daher, daß die Musiker, angesichts des geringen Erfolges solcher übertriebenen Einfachheit, sich weit von diesem Stile entfernten (accortisi che quella troppa semplicità non riusciva bene, si allontanano assai da quello stile). Man nenne zwar das alles Rezitativ, aber es sei doch ein großer Unterschied, ob man in geschlossener Form (formatamente) singe nach Art der Madrigalien, oder ob der einförmige, immer weitergehende Stil herrsche (semplice e corrente), den man aus den zwei lettere amorose[1]) kenne, die Monteverdi mit dem Lamento d'Arianna herausgegeben habe oder aus der Erzählung vom Tode der Euridice im »Orfeo« (Solerti hat: »il racconto della morte d'Orfeo nell Euridice«!). Ein solches Mittelding zwischen Sprachgesang (recitare) und kunstmäßiger Melodie-

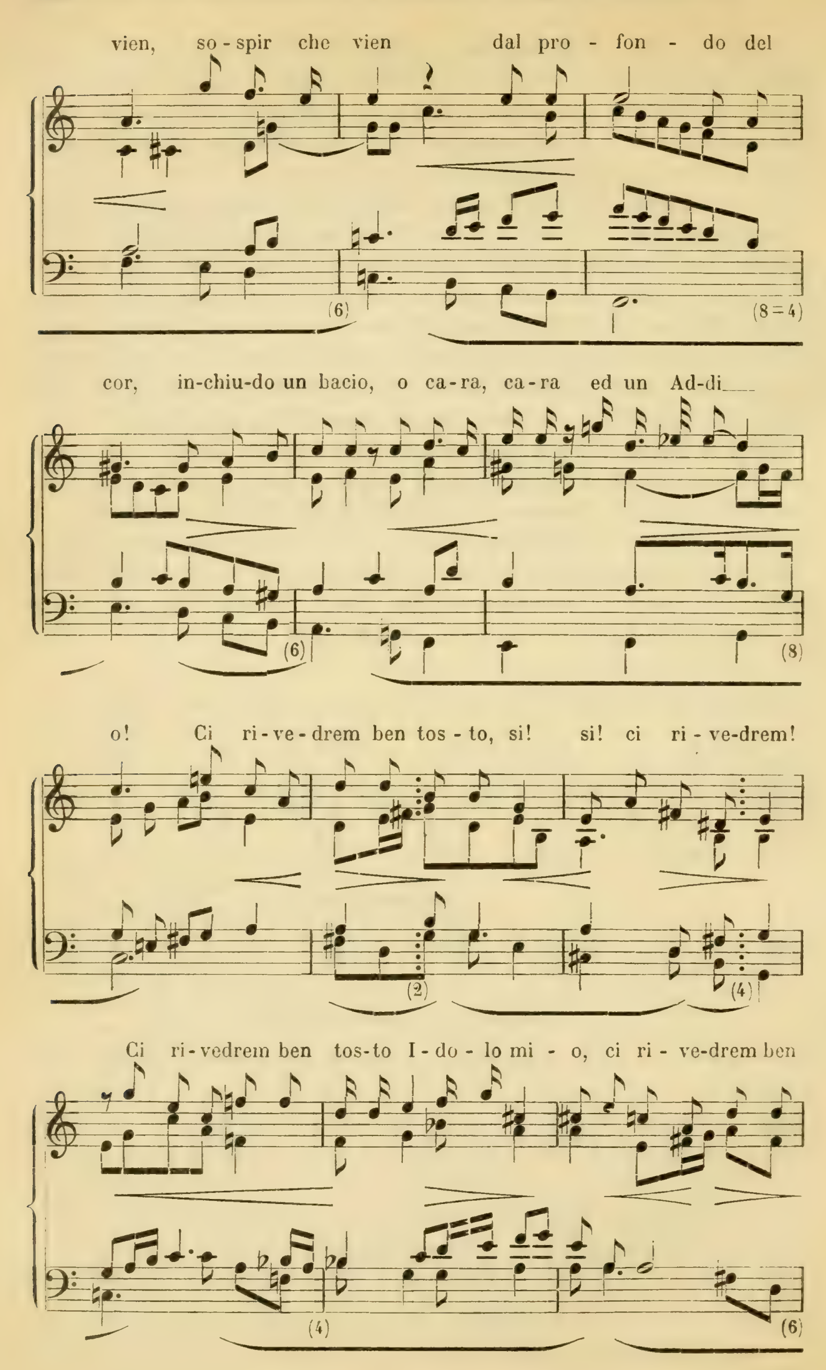
[1]) Vgl. auch Vierteljahrsschrift III, 372 (E. Vogel). Die von Doni gemeinte Ausgabe ist die von 1623 bei Magni in Venedig.

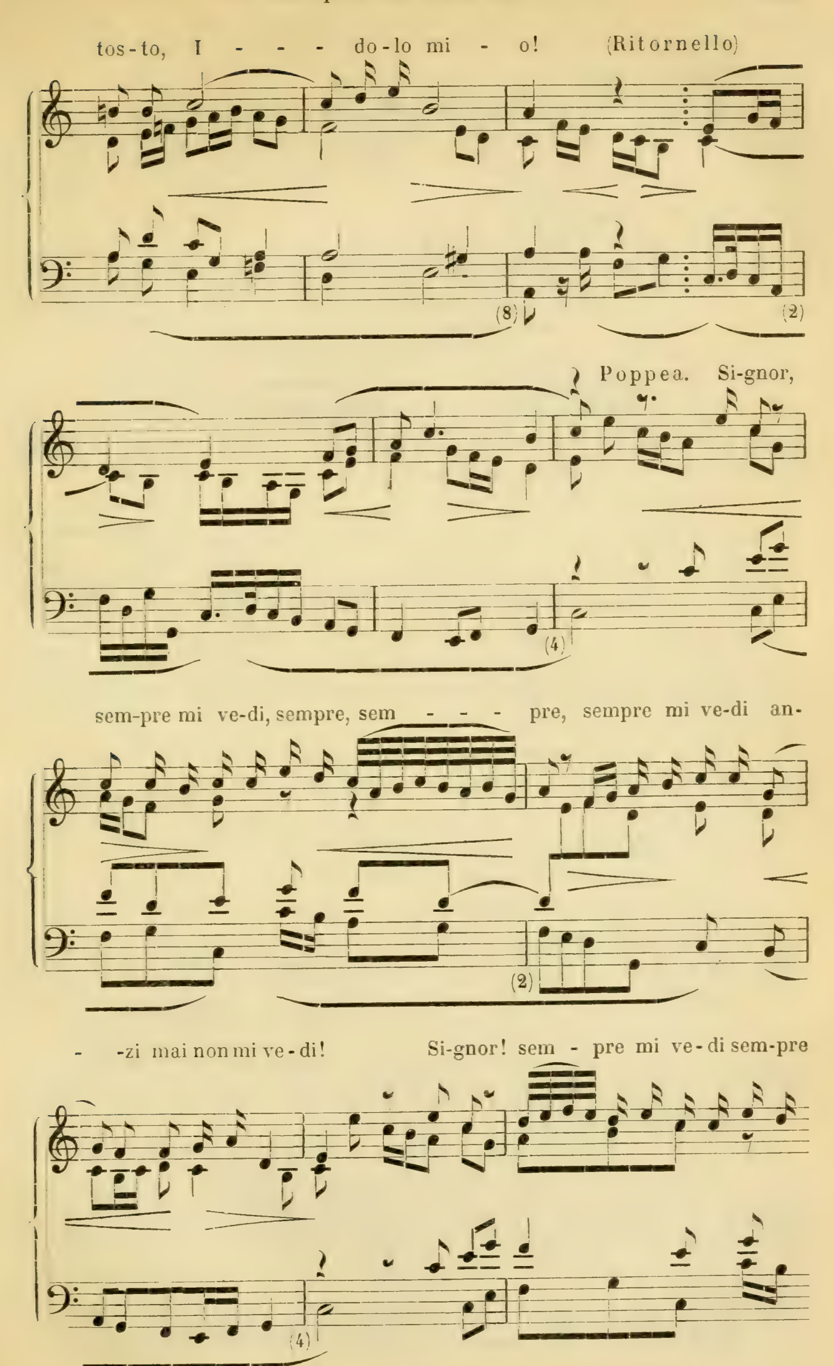
bildung (modulare artificiosamente) sei wie eine Fischotter, weder Fisch noch Fleisch usw. Er bricht dann noch eine Lanze für die strophische Komposition, indem er betont, daß das Wiedererkennen gleicher rhythmischen und melodischen Verläufe eine Quelle besonderen Genusses sei.

Doni formuliert da nur theoretisch, was die Komponisten, wie er selbst sagt, zur Norm ihres Schaffens zu machen anfingen. Ungefähr um dieselbe Zeit betont Pietro della Valle (1640; bei Solerti, Origini S. 154), wie stark sich der Stil Monteverdis in seinen letzten Werken verändert habe und zwar verbessert (si vede quanto l'istesso Monteverdi ne migliorasse nelle ultime sue cose, che sono state assai differenti delle prime). Die Bemerkung bezieht sich (da della Valle von der dramatischen Musik spricht) auf nicht erhaltene Opern Monteverdis (Proserpina rapita, Adone); aber die »Incoronazione di Poppea« (1642) bestätigt das Urteil durchaus, da sie die Harmonik Monteverdis abgeklärt und seinen Stil überhaupt ganz bedeutend vereinfacht erweist. Als Beleg, wie stark Monteverdis Stil sich gegenüber dem »Orfeo« verwandelt hat, stehe hier noch der kurze Wechselgesang des Nero und der Poppea in der 3. Szene des ersten Aktes (bei Goldschmidt S. 86):

Claudio Monteverdi, L'incoronazione di Poppea. 1. Akt, Sz. 3.




vien, so-spir che vien dal pro - fon - do del
(6)
(8=4)
cor, in-chiu-do un bacio, o ca-ra, ca-ra ed un Ad-di
(6)
(8)
o! Ci ri-ve-drem ben tos-to, si! si! ci ri-ve-drem!
(2)
(4)
Ci ri-vedrem ben tos-to I-do-lo mi - o, ci ri - ve-drem ben
(4)
(6)


tos-to, I - - - - do-lo mi - o! (Ritornello)
Poppea. Si-gnor,
sem-pre mi ve-di, sempre, sem - - - pre, sempre mi ve-di an-
- -zi mai non mi ve-di! Si-gnor! sem - pre mi ve-di sem-pre


sem - - pre sem-pre mi ve-di an - zi mai non mi ve-
di Per-chè s'è ver che nel tuo cor io
si-a en-tro al tuo sen ce-la - ta Non pos-so non
pos-so non pos-so da' tuoi lu-mi es - - ser mi-ra-
ta! non pos-so, non pos-so nonpos-so da' tuoi



Er hat sich durchgerungen zu dem Standpunkte, den Doni vertritt, und steht auf gleichem Boden mit den venezianischen und römischen Meistern, welche die reinliche Scheidung zwischen Rezitativ und Arie durchführten.

Wie wir sahen, bildeten anfänglich die tanzliedartig gehaltenen und strophisch komponierten Chöre und die kleinen Instrumentalstücke ein gewisses Gegengewicht gegen die Monotonie des straffe Formen meidenden Sologesanges. Je mehr aber der Chor zurücktrat, desto mehr wurden wirkliche Unterschiede in der Faktur der Gesangsstücke Bedürfnis. Anscheinend vollzog sich diese Fortbildung der neuen Monodie zu geschlossenen Formen von höherem Kunstwert zunächst überwiegend außerhalb der Bühne. Anfänglich wirkte Caccinis Neuerung, die agogischen Vortragsnüancen in die Notierung seiner Arien aufzunehmen — wie er selbst sagt (Vorwort der zweiten Nuove musiche v. J. 1614): »io scrivo giustamente, come si canta« — in gewissem Sinne verwirrend; aber mehr und mehr kam doch zu Bewußtsein, daß hinter dieser Künstlichkeit eine gesunde Natur stand. Doni hat auch hier richtig geurteilt (bei Solerti, Origini S. 224), wenn er sagt, daß durch Caccini sozusagen der Sologesang zu neuem Leben erweckt worden sei; Sologesang mit Instrumentalbegleitung habe es zwar immer gegeben, aber jener gemeine volksmäßige Gesang ohne alle Kunst, wie ihn das Volk übe, stehe in der Wertung nicht hoch und sei von der neuen Schule eo ipso ausgeschlossen gewesen. Giulio Caccini habe aber mehr Raffinement der Faktur (finezza di componimenti) in Aufnahme gebracht und dem Ausdruck besondere Aufmerksamkeit zugewandt, wodurch die Opernmusik (musica operativa) sehr an Wert gewonnen habe. Auch spricht er von nicht für szenische Aufführung berechneten Dialogen (dialoghi fuor di scena) als einer bedeutsamen Stätte der Weiterbildung. Natürlich kam viel darauf an, daß verständnisvolle Sänger diese Intentionen der Komponisten dem Publikum vermittelten; neben Caccini und Peri (der aber Caccinis künstliche Notierungsweise nicht mitmachte, sondern vorzog, die

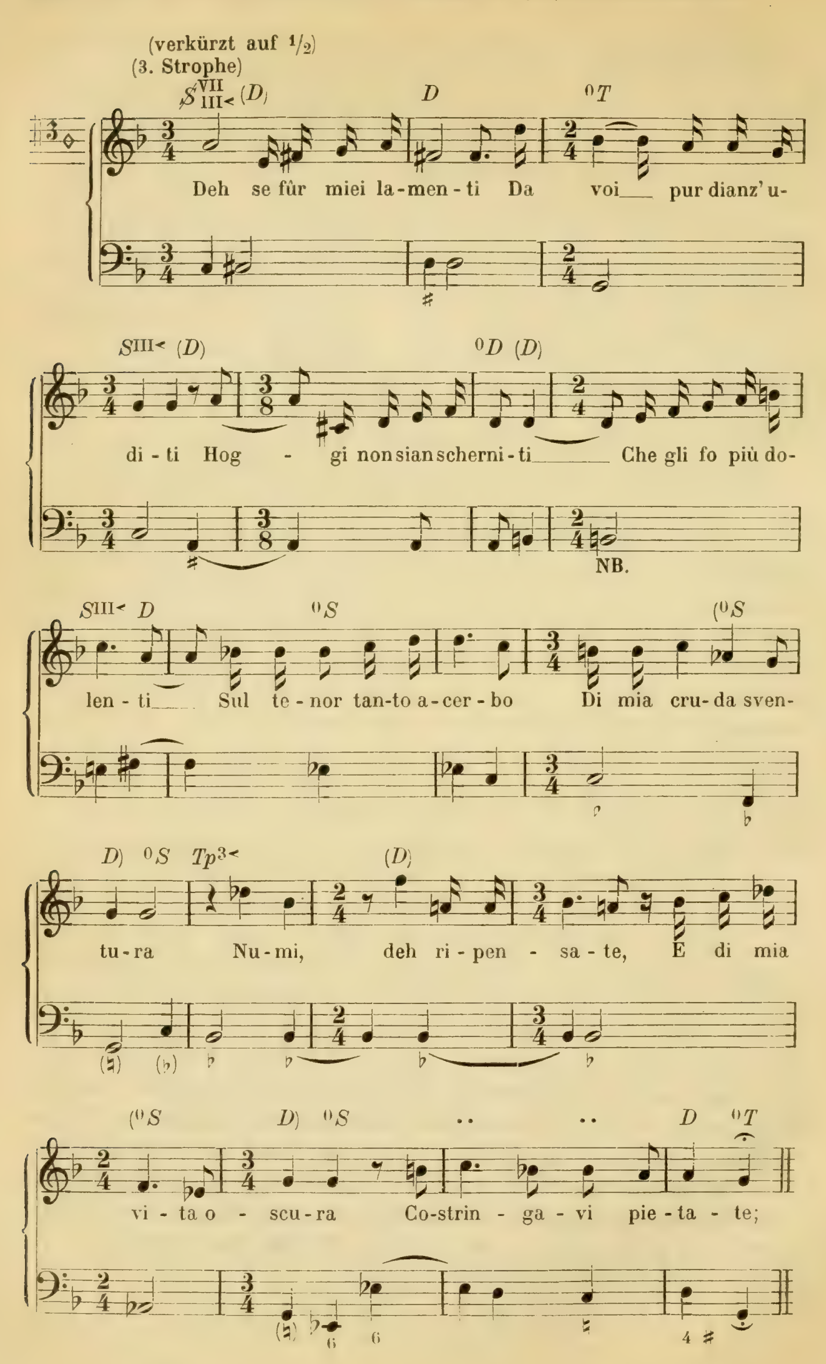
Freiheit des Vortrags dem Sänger anheimzugeben)[1]) werden besonders Giuseppe Cenci (detto Giuseppino) und Francesco Rasi als solche musterhafte Interpreten der neuen Monodie gerühmt. Monteverdis komplizierte Künstlernatur durchbrach zwar, wie wir sahen, den starren Schematismus und die sterile Askese der Erstlinge der Florentiner Oper, führte aber der Monodie (für die Bühne und außerhalb derselben) seine stark ausschweifende Harmonik zu; da auch er zunächst der geschlossenen Melodiebildung auswich und jene von Doni charakterisierte halb arienhafte Singweise bevorzugte, so repräsentieren sein »Orfeo« und seine »Arianna« trotz einiger wirklichen Arien (wenigstens im »Orfeo«) den Höhepunkt der Entwicklung des durchgeführten deklamatorischen Stils. Leider ist ein großer Teil der Opern, welche die nächsten Jahre brachten, nicht erhalten, so daß wir nicht wissen, wie stark die Nachahmung gewesen ist, welche Monteverdi fand.

Ein Werk sei hier noch zur Sprache gebracht, das uneingeschränkt zur Schule Monteverdis gerechnet werden muß, nämlich Domenico Bellis »Orfeo dolente« (1616). Solerti verhieß 1903 in den Origini del Melodramma (S. 231 f.) den Abdruck von drei Favolette da recitarsi cantando von G. Chiabrera, die er so glücklich gewesen zu finden, und hat dieselbe dankenswerter Weise auch 1905 im 3. Bande der Albori del Melodramma gebracht *(Oritia; Polifemo geloso; Il pianto d'Orfeo).* Diese drei Gedichte sind im Jahre 1615 zusammen im Druck erschienen; es ist daher anzunehmen, daß der »Pianto d'Orfeo« nicht das Textbuch eines bereits komponierten Werkes war, sondern ein Buch zum Komponieren; es ist auch nichts von einer Aufführung eines solchen Werkes unter diesem Titel bekannt. Nach Allaccis Drammaturgia sind die drei Texte auch 1622 mit zwei weiteren (La pietà di Cosmo, Amore sbandito) neugedruckt worden. Der *Polifemo geloso* wird wohl mehr oder minder identisch sein mit dem Buch von Sante Orlandis *Galatea* (Mantua 1617; als *Aci e Galatea* auch in Bologna); der *Pianto d'Orfeo* aber ist bestimmt identisch mit Domenico Bellis *Orfeo dolente* v. J. 1616. Das einzige bekannte Exemplar der Partitur dieses Werkchens ist im Besitz der Stadtbibliothek zu Breslau (früher im Besitz von Emil Bohn). Solerti hat den Text in seiner Schrift Musica, Ballo e Drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640 abgedruckt und seine teilweise Identität mit dem Pianto d'Orfeo v. J. 1615 dargetan.

---

[1]) Peri sang selbst 1600 den Orfeo (Dedikation der Euridice: »il mio canto sotto la persona d'Orfeo), und Gagliano (Vorrede der Dafne) betont »dirò ben, che non puo interamente comprendere la gentilezza e la forza delle sue arie chi non l'ha udite cantare da lui medesimo«.

Der Vergleich ergibt bis auf ein paar ganz belanglose Abweichungen hauptsächlich Druckfehler in der bei Amadino in Venedig erschienenen Partitur) wörtliche Übereinstimmung bis zur Mitte des dritten Intermediums (1615 heißen die fünf Teile »Szenen«), in Solertis Abdruck in den Albori bis S. 97 oben »Miseramente io vivo«; die ganze zweite Hälfte aber ist vollständig neu gedichtet und hat auch nicht mehr eine Zeile mit der ersten Fassung gemein. Daß aber auch die neue Gestaltung, welche als neue Personen die drei Grazien einführt, von Chiabrera selbst herrührt, halte ich mit Solerti für sehr wahrscheinlich. Solerti gibt auf dem Titelblatt des Abdrucks in den Albori der Dichtung die Jahreszahl 1608 und versucht in der Schrift Musica, Ballo usw. S. 44 nachzuweisen, daß dieselbe wirklich schon 1608 entstanden, ja vielleicht zur Aufführung gekommen ist, da in einem andern Gedichte Chiabreras aus diesem Jahre eine Art Zitat des Anfangs des »Pianto d'Orfeo« vorkommt (Numi d'abisso). Ich halte den Beweis nicht für zwingend; doch mag das eine offene Frage sein. Es ist aber gewiß kein Zweifel, daß der große Erfolg des »Pianto d'Arianna« in Monteverdis »Arianna« (1608) Chiabrera direkt den Anstoß gegeben hat zur Dichtung des »Lamento d'Orfeo«; die Änderung des Titels in »L'Orfeo dolente« mag aber Belli gemacht haben, um nicht zu offen zum Vergleich mit Monteverdis populärstem Stück herauszufordern. Die Musik Bellis — nach seiner Aussage im Vorwort »das erste Aufbrodeln seines ungeschlachten Talents« (»i primi bollori del mio rozzo ingegno«) weist aber beinahe im jedem Takt auf sein Vorbild — eben Monteverdi — hin. Mehr als irgendein anderer der ersten Opernkomponisten folgt Belli Monteverdi in der Verstärkung des Ausdrucks durch heftiges Fluktuieren der Harmonik und überbietet ihn sogar in der Freiheit der Behandlung des Takts. (Ganz dieselben auffallenden rhythmischen Bildungen, z. B. die vereinzelten Quartolen, welche meine Umschreibung des Taktes herausstellt, werden wir [§ 83] noch bei Luigi Rossi wiederfinden und zwar in einer Schreibweise, die jeden Zweifel über ihre Deutung a limine abweist.) Allerdings möchte ich nicht für alles und jedes gutstehen, was Belli dabei wagt. Leider verwirren das Bild zahlreiche offenbare Fehler, welche Amadinos miserable Typensetzer und Korrektoren verschuldet haben; es fehlt aber nicht an Stellen, wo alles Konjizieren aufhört und unweigerlich der noch unbehauene Stein (rozzo) sichtbar wird, wie z. B. gleich in der dritten Strophe des »Orfeo« in der ersten Szene Intermedio I⁰:


(verkürzt auf 1/2)
(3. Strophe)
Deh se fûr miei la-men-ti Da voi pur dianz' u-
di-ti Hog - gi non sian scherni-ti Che gli fo più do-
NB.
len-ti Sul te-nor tan-to a-cer-bo Di mia cru-da sven-
tu-ra Nu-mi, deh ri-pen - sa-te, E di mia
vi-ta o - scu-ra Co-strin - ga - vi pie-ta - te;

Gewiß beweist diese Stelle ein starkes Empfinden. Die Funktionen sind zwar noch alle von *G*-moll aus zu begreifen; aber Dinge wie das liegende *h* bei NB. (das auf das zweite Achtel nach *c* fortschreiten müßte), auch *fis—es* im Baß zwei Takte später (statt *fis g es*) sind nicht eben leicht aufzufassen. Das *B*-moll ist nur eine Verkleidung des *F*-moll-Akkords $\begin{pmatrix}2^{>} & \text{I}\\ \text{II} & \text{III}\end{pmatrix}$, fällt aber stark auf, da es mit seiner Dominante (*F*-dur) umschrieben wird. Bellis »Orfeo dolente« ist laut Titel und Vorwort zum Karneval 1616 (alte Rechnung 1615) zu Florenz durch Ugo Rinaldi, dem es gewidmet ist, als Intermedium zu Tassos Aminta aufgeführt worden. Das Stück gehört zu den reinsten Blüten der stilechten Monodie strenger Florentiner Observanz. Kein einziger der Sologesänge zeigt eine schlicht musikalisch konzipierte Struktur, vielmehr ist durchweg offensichtlich ausdrucksvolle Deklamation der formgebende Faktor. Selbst daß, wie in der oben mitgeteilten 3. Strophe des Gesangs des Orpheus zu Anfang des Werks ein Motiv mehrmals aufgenommen wird (vgl. Takt 1, 5, 9, 15), ist sonst nicht aufweisbar. Wo Chiabreras Dichtung eine Folge gleichgebauter Strophen zeigt (so im 1. Intermezzo: (Orfeo) Numi d'abisso 5 Strophen, im 2. Intermedium: (Calliope) Del atro Averno 3 Strophen, im 3. Intermedium: (Orfeo) Rive ombrose 5 Strophen (nur 1—4 komponiert), (Calliope) Qual si fero dolore (3 Strophen), im 4. Intermedium: (1. 2. 3. Grazia) Forse il bel giovinetto (3 Strophen), im 5. Intermedium (1. 2. 3. Grazia) Poi che amor tra l'erbe e fiori (3 Strophen, die 3. nur 4 statt 6 Zeilen), ist jede Strophe unabhängig von den andern komponiert, auch nirgends etwas von einem konservierten Baß zu entdecken. Es ist das um so merkwürdiger, als für Numi d'abisso und Rive ombrose die Zusammengehörigkeit der Strophen durch ein vorausgespieltes und nach jeder Strophe wiederholtes vierstimmiges Instrumentalritornell markiert ist. In beiden Fällen hat aber auch das Ritornell keinerlei motivische Beziehung zu den Gesängen. Dagegen ist für die sechsstimmigen Chöre der Hirten im 3. Intermedium O felice semideo und Non più lagrime o dolore der instrumentale Vortrag des vollständigen Satzes als Ritornell (vorher und zwischen der 1. und 2. Strophe) vorgeschrieben (per Ritornello si faci l'istesso), ebenso im 4. Intermedium für den sechsstimmigen Gesang Non più duol non più tormento (Tutti gli interlocutori eccetto Orfeo), und im 5. Intermedium ist als Ritornell vor und zwischen den Einzelgesängen der drei Grazien abermals der sechsstimmige Instrumentalsatz des Non più lagrime aus dem 3. Intermedium verlangt. Die Chöre selbst sind durchaus Note gegen Note gesetzt, aber nur der vierstimmige Chor der Nymphen im 4. Intermedium hat Tanz-

rhythmus und zwar wie ein Balletto der Zeit wechselnd zwischen geradem und ungeradem Takt (nicht verkürzt):

(Sopran)

D'a-ma-rant' e di vi - o - le Cint' il crin a - dor - no il

(più mosso)

se - no Qui mo - viam_________ Lie - te ca - ro - le Al fio-

(orig. 3/2 . . . .) (orig. C)

ri - to li - to a - me - no______; E tue pre-gi al-zand' al

(orig.)

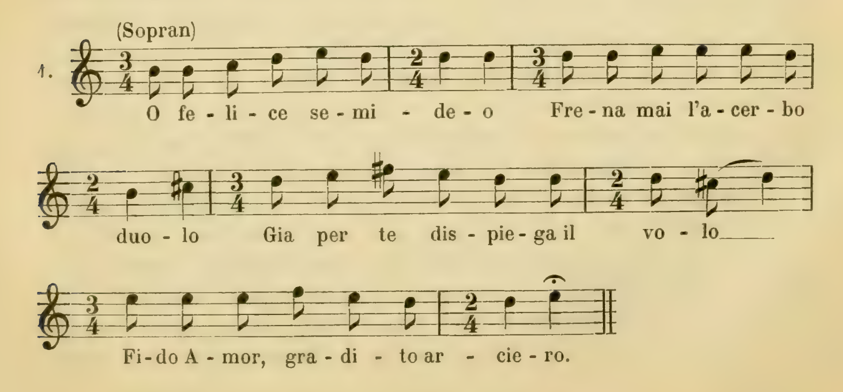
cie - lo Dol - cemente in pu-ro ze - lo Or can - tiam________

(orig. 3/2)

Fe - li - ce Or-fe - o Fi - glio a Fe - bo se - mi - de - o! *rep.*

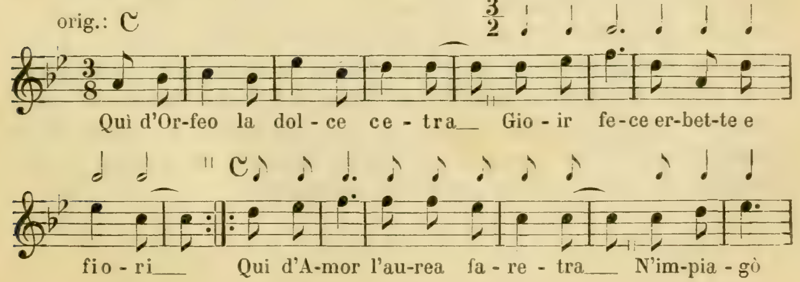
Ohne ein paar ausgeschriebene Ritardandi geht's also doch auch hier nicht ab.

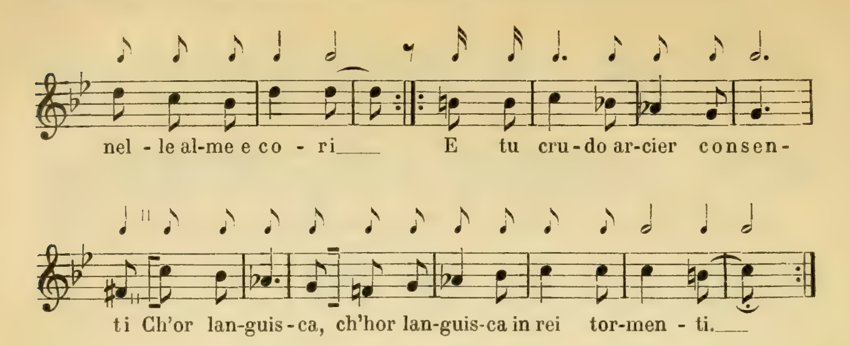
Die beiden sechsstimmigen Hirtenchöre aber wechseln gar von Takt zu Takt zwischen $^3/_4$ und $^2/_4$ (bei Verkürzung der Notierung auf $^1/_2$; im Original ist stets mit C durchnotiert), indem nämlich bei sämtlichen Zeilenschlüssen eine Viertelpause unterdrückt ist:





Wie man sieht, versucht Belli ernstlich, auch die Chöre im deklamierenden Stil zu schreiben und dem streng pulsierenden Tanzrhythmus aus dem Wege zu gehen, geht also radikaler vor als selbst Peri, Caccini, Gagliano und Monteverdi. Mögen andere in dem Ergebnis einen »pikanten $^5/_4$-Takt« finden: die fernere Entwickelung hat ihr Urteil gesprochen zugunsten des regulär weiterpulsierenden Rhythmus, und die Versuche Caccinis, die Ausdrucksdehnungen und Beschleunigungen dem rhythmischen Notenbilde einzuverleiben, sind als unpraktisch und verwirrend beiseite geschoben worden. Freilich nicht mit einem Male. Wie Caccini selbst schon 1614 in der Vorrede der zweiten Nuove musiche ausspricht, nahm die Welt seine neue Manier des Sologesangs und die Art, sie zu notieren, begeistert auf (l'universale abbracci e gradisca questa mia maniera di cantar solo, la quale io scrivo giustamente come si canta), und es ist daher wohl begreiflich, daß wir bis über die Mitte des Jahrhunderts die Nachwirkungen seines Beispiels in allerlei Störungen der schlichten rhythmischen Verhältnisse spüren. Der Gesang der drei Grazien zu Anfang von Bellis 4. Intermedium mag noch als letztes Belegbeispiel dienen, wohin solche ausgeschriebenen Vortragsnuancen führen; ich notiere denselben, wie er schlicht rhythmisch konzipiert ist, und zeige durch überschriebene Notenwertzeichen an, wie ihn Belli tatsächlich notiert hat (verkürzt auf $^1/_2$):





Zu den radikalen Parteigängern des neuen Stils gehört auch Claudio Saracini, von dem wir aus den Jahren 1614—24 sechs Bücher Monodien haben. Leichtentritt (Ambros, Gesch. IV³ 816 ff.) erwärmt sich sehr für seine Harmonik, die er sogar dem »dernier cri« des 20. Jahrhunderts vergleicht, und teilt mehrere Stücke mit. Mir liegt das noch Vogel unbekannt gebliebene erste Buch seiner »Musiche« (1614) vor, das besonders interessiert durch ein paar Stücke in Tabulatur für Liuto attiorbato, jenes nach dem Bericht Vinc. Giustinianis (1628) von Alessandro Piccinino erfundene (auch Pandora genannte) Instrument, das wegen seiner tiefen Baßtöne zur Begleitung der Monodien zeitweilig sehr geschätzt wurde. Das schönste der drei Stücke ist der am Schluß des Werkes S. 31 stehende Contrapunto *sopra dei Contrabassi.* Die Contrabassi sind nämlich die acht Bordunsaiten, welche außerhalb der sechs Griffsaiten $G\ c\ f \| a\ d'\ g'$ den Umfang bis hinab zum $_1F$ erweitern:

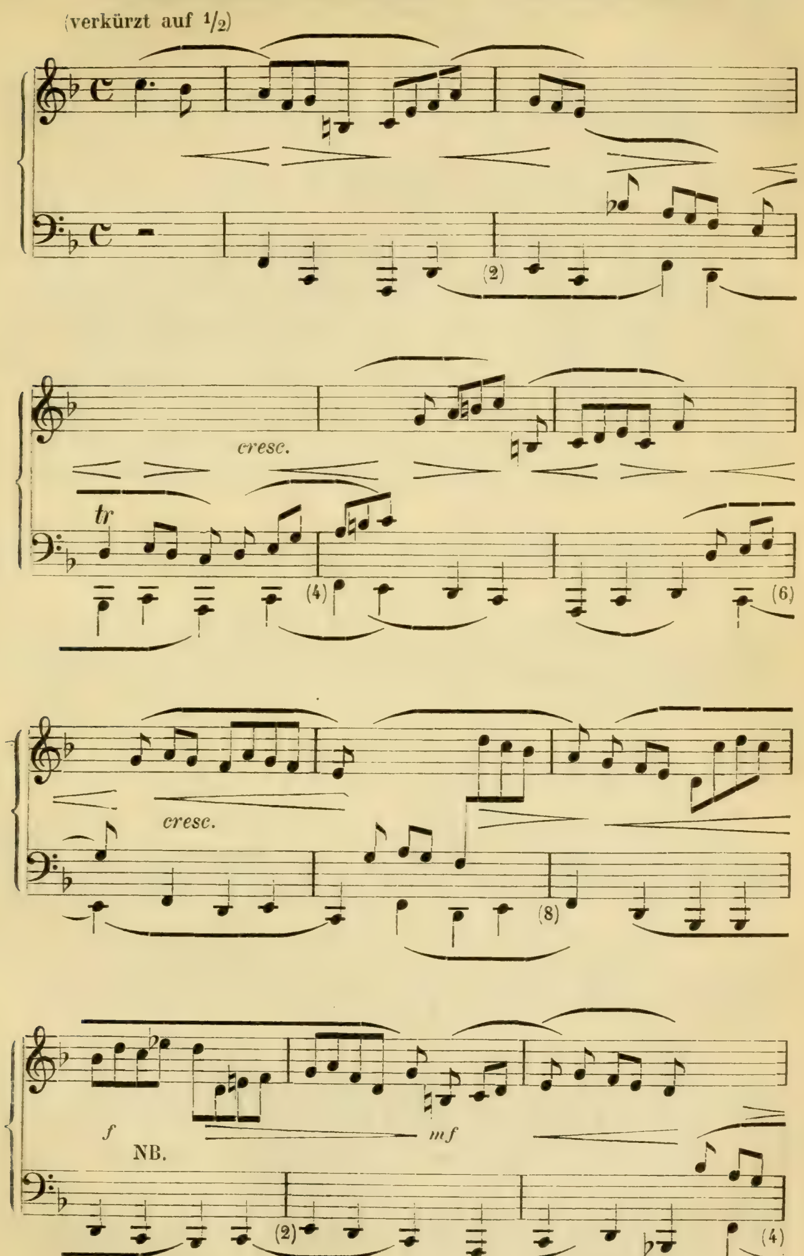
$$\begin{matrix} F & E & D & C & _1B & _1A & _1G & _1F \\ 7 & 8 & 9 & X & 11 & 12 & 13 & 14 \end{matrix}$$

Das Stück benutzt zwar die 13. und 14. Saite nicht, gibt aber einen Begriff, wie das alte Präambulum der Lautenisten sich erfreulich fortentwickelt hat; es läßt wenigstens ahnen, wie Werke wie Esajas Reusners Präludien ein halbes Jahrhundert später möglich wurden. Übrigens ist es ein richtiges Schulstück, dessen beide Stimmen fortgesetzt in gleichen Noten gehen, die Oberstimme zwei Noten gegen eine des Basses bringend (der Druckfehler oder vielmehr Lesefehler des Setzers bei NB. ist durch die große Ähnlichkeit der Zeichen 8 und X [für die 8. bzw. 10. Bordunsaite] verschuldet; *E* statt *C* wäre natürlich unmöglich:

Claudio Saracini,

Contrapunto sopra dei contrabassi für Liuto attiorbato (1614).

(verkürzt auf 1/2)





Dieselbe Wohlordnung und klare Disposition wie in diesem Stück spricht auch aus einigen Kanzonetten Saracinis, z. B. der als »*Aria in stile francese*« überschriebenen S. 5, einem glatt im Tripeltakt verlaufenden, aber mit C notierten Tanzliedchen, das hier stehen muß zum Beweise, daß die sonstigen Schwülstigkeiten und Verstiegenheiten Saracinis in harmonischer und rhythmischer Hinsicht nicht auf mangelndem Talent beruhen, sondern auf Konto der verkünstelten Richtung zu setzen sind, der er sich angeschlossen.



Claudio Saracini, Aria in stile francese (1614).

(verkürzt auf 1/2)

Non fug-gir Fil-li-de bel-la! O d'al-

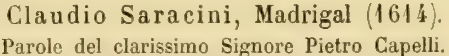
men' gl'ul-tim' ac-cen-ti Del-mio mal pie-to-si

ven-ti NB. Lo pronunzia al-le stel-le, Ma tu sor-da cru-da e

(alla stella?)



Vielleicht soll das »Stile francese« auf das Prädominieren des rein musikalischen Rhythmus über die Ansprüche des Textes hinweisen; wahrscheinlicher ist mir aber, daß die Häufigkeit des Traynour (II¹ 55) in der Baßstimme damit gemeint ist. Dieser »französische Stil« steht aber jedenfalls Saracini besser zu Gesicht als der florentiner; man vergleiche mit den beiden obigen Stücken das auf dem Boden der Nuove musiche erwachsene erste Stück des Werkes (S. 2), das wohl als Madrigal zu qualifizieren ist (verkürzt auf $^1/_2$):



Claudio Saracini, Madrigal (1614).

Parole del clarissimo Signore Pietro Capelli.

tr

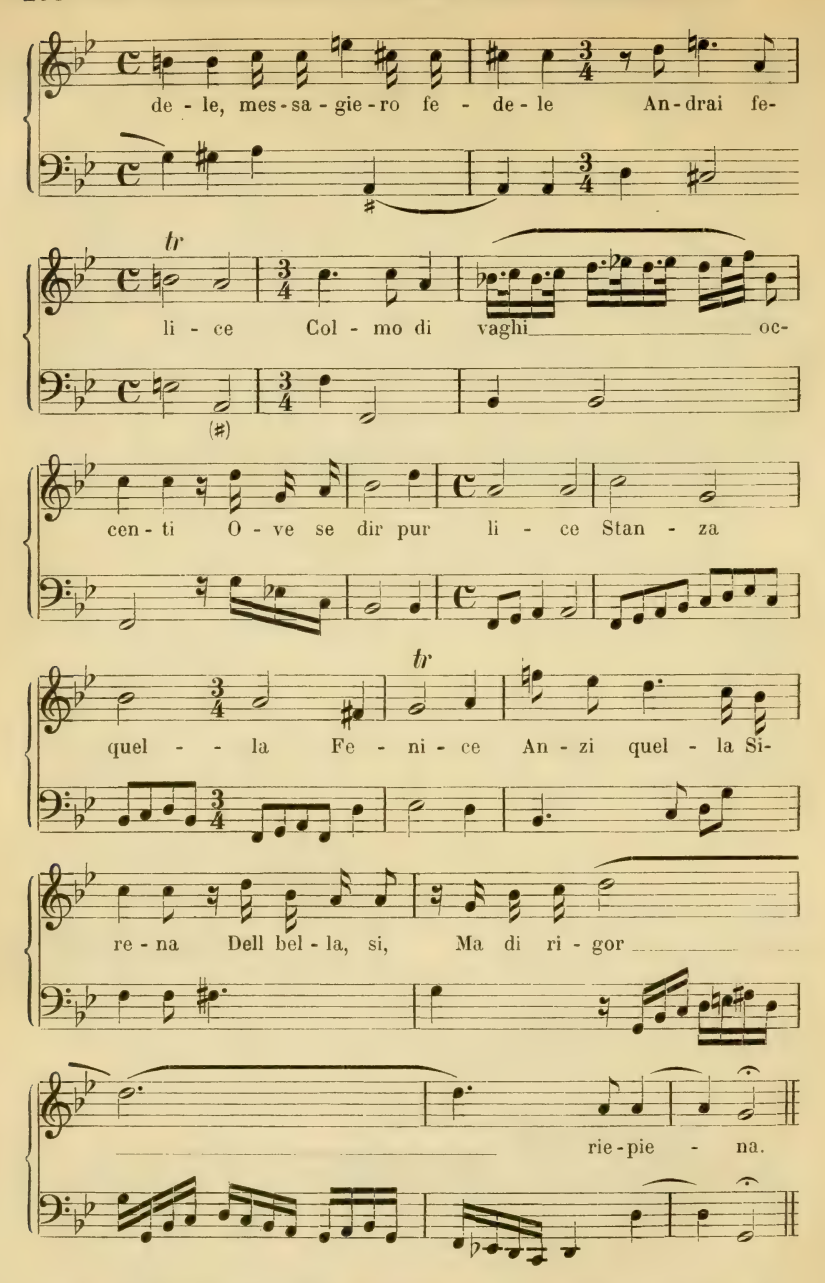
Can - to dol - ce e so - a - ve De' miei de-

si - ri, de' miei de - si - ri ar-den - - - - - -

- - - - - - - - ti Mes - sa - gie - ro fe-

(5 6♮)

(♮)



Im Harmonischen ist dies Stück verhältnismäßig einfach; dagegen läßt seine Rhythmik das unbehagliche Gefühl aufkommen,

daß über die Aussprache der Einzelworte die Struktur im großen ganz aus dem Auge verloren ist. Man vermißt Caccinis Streben, die poetische Formgebung voll zur Geltung zu bringen. Wie gesagt, nach meinem Urteil ist Saracini einwandfrei und erfreulich in den ganz einfachen strophischen Kanzonetten, auch den zweistimmig gesetzten (Arie a due); für die unbegrenzten Möglichkeiten des deklamatorischen Stils fehlt ihm ein straffer Zügel.

Eine nicht zu übersehende Persönlichkeit ist Francesco Rasi, ein vielgerühmter Sänger, (er sang 1600 in der »Euridice« den Aminta, vgl. Solerti, Origini S. 110 und 138), auch Theorbenspieler, Dichter und Komponist. Seine Vaghezze di musica per una voce sola vom Jahre 1608 und seine einstimmigen Madrigale von 1610 kenne ich nicht; doch sind die Rezitative seiner Dialoghi rappresentativi von 1620 (Text und Musik von Rasi) steif und leiden unter der Last der Reime der meist kurzen Zeilen. Die vier Dialoge sind aber wichtig als bereits ziemlich reich entwickelte richtige Kantaten, deren Bau darum kurz angegeben sei:

Dialogo primo: »Amoroso«.
(Niso [Tenor], Driade [Sopran], Fillide [Sopran].)

1 a. Rezit. »Tu c' hai l'alba ne lumi« (15 Zeilen)
(Ritornello[Arioso]) »Dolce amor ch' unisc' i cori« (4 Z.) } Niso.
b. Rezit. »Sann' homai queste selve« (12 Z.)
(Ritor.) »Dolce amor« (Text und Musik wie in a) } Driade.
c. Rezit. »Io che non habbi al sen« (8 Z.)
(Ritor.) »Alma Dea tanto adorata« (4 Z., } Fillide.
dieselbe Musik wie in a.)
2. Rezit. (Niso) E cosi dolce il duolo (6 Z.)
Rezit. (Driade) Alma ch' andarno pregha (6 Z.)
Rezit. (Niso) Si pur la donna mia (6 Z.)
Rezit. (Driade) Hor frena 'l duolo (4 Z.)
*(Aria) (Driade) Ecco pur lassa me (drei dreizeilige Strophen)
Arietta (Fillide, Driade e Niso, wechselnd) »Per chi veloce« (4 Strophen)
Aria alla Francese (Arietta Finale, a 2 Sopr. [Driade e Fillide]) »O del arco degli strali« (4 Strophen)

Dialogo secondo: In natività di bella donna (Regist: dama).
(Fileno [Tenor], Dori [Sopran], Neera [Sopran].)

1 a. Rezit. »Tu che dolce apprendisti« (26 Z.)
(Ritornello[Arioso]) »Dunque in dì si giocondo« (3Z.) } Fileno.
b. Rezit. »Da che rimiro il sole« (16 Z.)
(Ritor.) »Dunque« usw. (Text und Musik wie in a) } Dori.

c. Rezit. »Senti, Doride, senti« (15 Z.) (Ritor.) »Dunque« usw. (Text und Musik wie in a) } Sireno (verdruckt für Fileno).

2. (Aria) »Fra l'alme avventurose« (5 Z.) Neera.
*(Duetto) »Fra quanti mai fra quanti« (12 Z.) Dori e Neera.
Rezit. »Deh come il cor commove« (6 Z.) Sireno (Fileno).
Canzonetta del Dialogo, »O del Sol messagia Aurora« (a 2, Dori e Neera, vier sechszeilige Strophen).
(Si replica per Ritornello l'Aria stessa senza cantare.)

Dialogo terzo: In morte di bella donna (Regist.: dama).
(Galatea [Sopran], Aminta [Tenor], Altea [Sopran].)

1 a. Rezit. »Oh ciel che volgi intorno« (13 Z.) (Ritornello [Arioso]) Deh pietose a nostri pianti (4 Z.) } Galatea.

b. Rezit. »O caduche speranze« (8 Z.) (Ritor.) »Deh pietose« (Text und Musik wie in a) } Aminta.

c. Rezit. »O terreno gioir (9 Z.) (Ritor.) »Deh pietose« (Text und Musik wie in a) } Altea.

2. Rezit. »Ma che più giova« (4 Z.) Aminta.
*(Terzetto) O del eterno regno (8 Z., Galatea, Altea, Aminta).
Rezit. »Si tempri il nostro duolo« (7 Z.) Altea.
Canzonetta ultima del Dialogo terzo »Se 'l celeste almo soggiorno« (a 3, 3 Strophen, als Ritornell derselbe Tonsatz).

Quarto Dialogo et ultimo: »Amante addolorato«.
(Sireno, Fillide e Clori.)

1. Rezit. »Prendi la cetra homai« (17 Z.) Fillide.
Rezit. »Tu che qual hor d'intorno« (9 Z.) Clori.
Rezit. »Come augel che solingo« (10 Z.) Sireno.
*(Duetto) »Chi sprezzi l'empia sorte« (5 Z.) Filli e Clori.

2. Rezit. »Non più del bel promesso« (8 Z.) Sireno.
*(Duetto) »Se 'l ciel di te pietoso« (4 Z.) Filli e Clori.
Rezit. »Come potro giamai« (4 Z.) Sireno.
Rezit. »Quì dov' i dolci humori (13 Z.) Fillide.
*Canzonetta (Duetto) »Da quel dì, ch' a l'aure in grembo« (3 Strophen a 6 Z., [Filli e Clori]).

Das auffallendste an dieser Disposition sind die ariosen Ritornelle im ersten Teil des 1.—3. Dialoges; dieselben würden nicht

auffallen, wenn die drei Rezitative, denen sie sich anschließen, textlich gleichgebildete Strophen und auch musikalisch in der Art der Strophen der durchkomponierten Caccinischen Arien miteinander verwandt wären, wie wir das noch lange finden (bei Manelli, Ferrari, L. Rossi und Carissimi); aber davon ist nicht das geringste zu entdecken. Da Rasi selbst der Dichter ist, so ist ihm die Neuerung in vollem Umfange persönlich zuzuschreiben. Der Stil dieser Ritornelle ist so stark differenziert gegen die vorausgehenden deklamierten Teile durch Aufgeben der starren Haltung des Basses und motivische Gestaltung der Singstimme, daß ganz zweifellos der Gegensatz von Rezitativ und Arie beabsichtigt erscheint. Aber auch die in obiger Übersicht in Klammer als Arie bezeichneten Stücke haben diese unterschiedene Faktur; die von Rasi selbst mit Arietta oder Canzonetta bzw. Aria alla Francese überschriebenen Nummern und desgleichen die Duette und Terzette sind aber sogar in der Mehrzahl von noch einfacherer, mehr tanzmäßiger Struktur und schlicht Note gegen Note gesetzt. Die den ersten Dialog abschließende Aria alla Francese zeigt Ähnlichkeiten mit der oben mitgeteilten von Saracini, hat aber nicht die Traynours im Baß; sie geht aber peinlich auf die Struktur der Verse ein, indem sie wie Caccinis 9. Arie (S. 19) eine kurze Zeile als wiederholten schweren Takt (2 a, 6 a) in der Periode unterbringt (verkürzt auf 1/2):

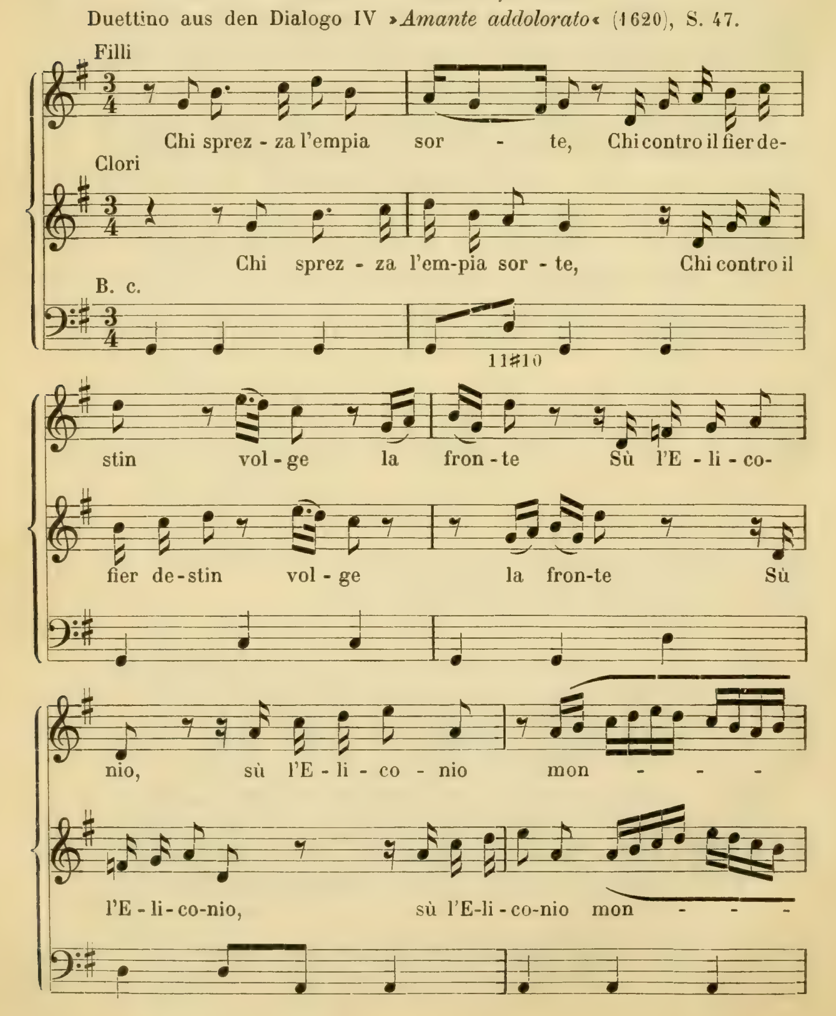


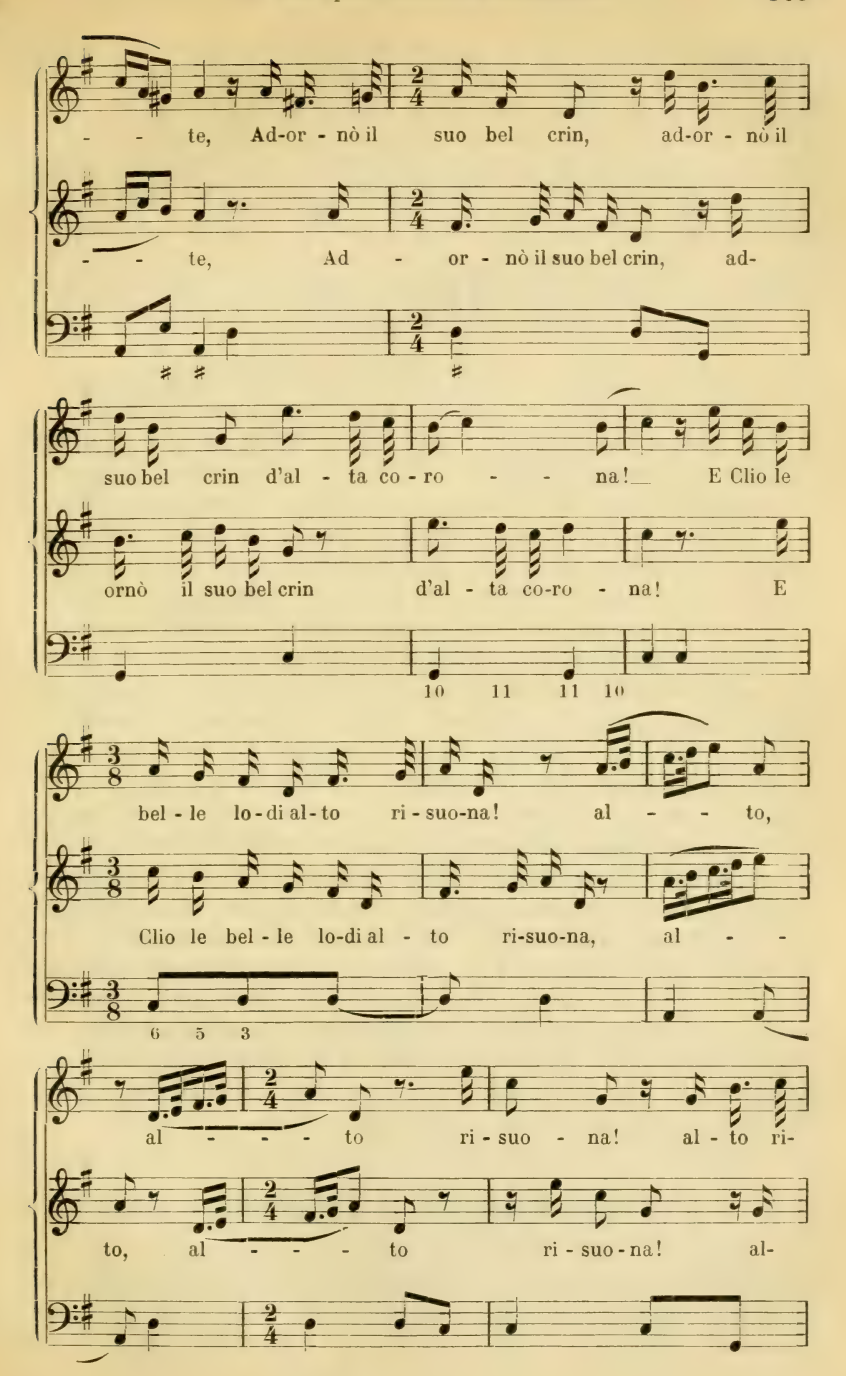
Auch dies Stück ist mit C-Taktzeichen notiert! Der Melodie sekundiert (ad libitum) ein zweiter Sopran in Terzenparallelen.

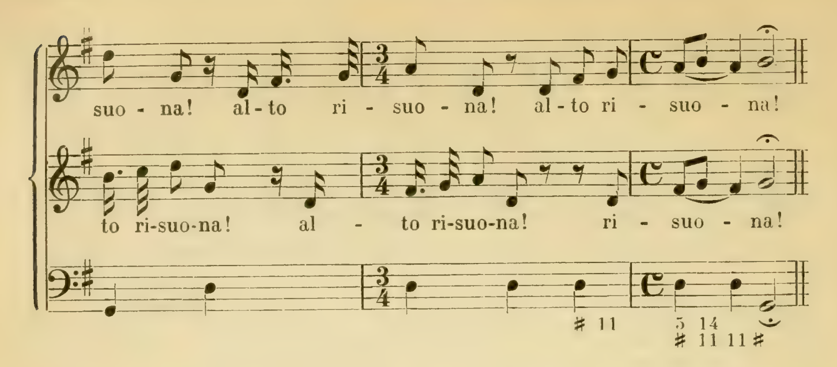
Mehrstimmige tanzmäßige Stücke im Satz Note gegen Note sind hier natürlich für uns weiter nicht von Interesse, da sie dem Stile des 16. Jahrhunderts angehören. Aber die Duette »Fra quanti mai« (2. Dialog) und »Chi sprezzi l'empia sorte« (4. Dialog) stehen durchaus auf dem Boden des neuen Stils und bedeuten die Erstlinge des wirklichen Kammerduetts. Besonders ist das zweite derselben wohlgelungen und dadurch merkwürdig, daß es beinahe streng kanonisch die beiden Canti verschlingt. Dasselbe muß daher hier mitgeteilt werden:

Francesco Rasi,

Duettino aus den Dialogo IV »*Amante addolorato*« (1620), S. 47.




- - te, Ad-or - nò il suo bel crin, ad-or - nò il
- - te, Ad - or - nò il suo bel crin, ad-
suo bel crin d'al - ta co - ro - - na! E Clio le
ornò il suo bel crin d'al - ta co-ro - na! E
10 11 11 10
bel - le lo - di al - to ri - suo-na! al - - to,
Clio le bel - le lo-di al - to ri-suo-na, al - -
6 5 3
al - - - to ri - suo - na! al - to ri-
to, al - - - to ri - suo - na! al-



Wenn auch Rasis Dialoge zu den »Dialoghi fuor di scena« gehören werden, so ist ihnen doch nicht minder als den Kantaten Grandis historische Bedeutung für die Ausbildung des Gegensatzes von Rezitativ und Arie beizumessen. Seine beiden ersten Werke hebt bereits Severo Bonini hervor (Solerti, Origini S. 138); die Dialoge hat dieser wohl nicht mehr erlebt.

Bei der Lückenhaftigkeit des bis jetzt zugänglichen Materials müssen wir uns mit der Aufweisung solcher vereinzelten Ansätze zu verändertem Gestalten begnügen; wenn wir auch bis jetzt nicht imstande sind, die mancherlei Einzelfäden, die aus der Monodie der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die klassische Kunst der letzten Dezennien desselben hinüberleiten, im Zusammenhange zu verfolgen und ihre Verschlingungen zu einem festen Gewebe darzustellen, so sind die aufgewiesenen Beispiele doch schon einigermaßen orientierend, und eigentliche ungelöste Rätsel existieren wohl kaum mehr. Rückblickend von der formenfesten Kunstübung um 1680 erkennen wir ganz ähnliche Fäden, die auf die Strebungen der Jugendzeit des neuen Stils zurückweisen und von ihnen aus verständlich sind, ohne daß wir sie zusammenhängend verfolgen können. Zur Ergänzung des Gesamtbildes haben wir aber nun noch einen Blick auf die Umwandlungen zu werfen, welche die Kirchenmusik und die mit derselben mehr oder weniger eng zusammenhängende außerliturgische geistliche und erbauliche Musik durch das Aufkommen des neuen Stils erfuhr.

§ 80. Der monodische Stil in der geistlichen Musik.

Gleich das Jahr 1600 stellt neben die »Euridice« Peris und Caccinis die Rappresentazione di Anima e di Corpo Cavalieris, und das Jahr 1602 bringt neben Caccinis Nuove musiche auch die Concerti ecclesiastici Viadanas. Es ist daher sehr fraglich, ob

man überhaupt berechtigt ist, von einer Übertragung des neuen Stils von der weltlichen Musik auf die geistliche zu reden. Befanden sich doch unter den allerersten Versuchen in dem neuen Stil, die Vincenzo Galilei unternahm, auch bereits Teile der Klagelieder Jeremiä und Responsorien der Karwoche (Brief des Pietro de' Bardi an G. B. Doni [1634], Solerti, Origini S. 145). Aber Giustiniani (1628) belehrt uns auch, daß der rezitativische Stil für die geistlichen Dramen, die in den römischen Nonnenklöstern aufgeführt wurden, schon früher gebräuchlich gewesen sei, wenn auch in einer primitiveren, schmuckloseren Form, die gegenüber der kunstvolleren der Florentiner Novatoren monoton erscheine (Solerti, Origini S. 122): »Questo stile recitativo già era solito nelle rappresentazioni cantate della donne di Roma, come ora anche è in uso; ma riesce tanto rozzo e senza varietà di consonanze nè d'ornamenti, che se non venisse moderata la noia che si sente della presenza di quelle recitanti l'auditorio lasciarabbe li banchi e la stanza vuoti affatto.« Wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß diese römischen Rappresentationen sich allzusehr von derjenigen Cavalieris unterschieden haben; zum mindesten wird die letztere als aus ihnen herausgewachsen gelten müssen. Die Frage, ob Cavalieris Anima e corpo als ein Oratorium zu qualifizieren ist oder nicht, ist für uns von untergeordneter Bedeutung. Die durch Alaleona[1]) und Schering[2]) unternommene schärfere Begriffsbestimmung des Oratoriums scheidet ja vor allem die szenische Aufführung (die für Cavalieris Werk und alle Rappresentazioni feststeht) im Prinzip aus und nimmt für Werke, die als Wurzeln des Oratoriums gelten sollen, nur solche in Anspruch, welche sich an die Phantasieanschauung wenden und lediglich in der dialogischen Anlage der Gesänge (Unterscheidung mehrerer Interlocutori durch Verteilung an verschiedene Stimmen) ein dramatisches Element enthalten. Dazu kommt als spezieller Zweck des eigentlichen Oratoriums die Erweckung erbaulicher Stimmungen. Es versteht sich, daß bei solcher Begriffsbestimmung die Monodie nicht mehr zu den charakteristischen Merkmalen des Oratoriums gehört, vielmehr statt verschiedener Einzelstimmen auch verschiedene Chöre die Reden unterschiedener Personen zum Vortrage bringen können, ja selbst derselbe Chor dieselben nacheinander vorstellen kann. Ebensowenig kann aber wiederum für die Vorgeschichte des Oratoriums Chorgesang, überhaupt Mehrstimmigkeit (gleichzeitige), als Bedingung aufgestellt werden und müßten vielmehr auch

[1]) D. Alaleona »Sù Emilio de' Cavalieri usw. (1905 in der Florentiner Nuova musica) und Studii sulla storia dell' Oratorio musicale in Italia (Turin 1908).

[2]) Arnold Schering »Die Anfänge des Oratoriums« (Leipzig 1907, Habilitationsschrift) und »Geschichte des Oratoriums« (Leipzig 1911.)

jene Teile des gregorianischen Gesanges, welche Wechselreden enthalten, wie die Weihnachts-, Passions- und Auferstehungsoffizien, aus denen die Misterien herauswuchsen (I² 275 ff.), doch soweit sie nicht mit Verkleidungen und szenischem Apparat zum Vortrag kommen, den Oratorien zugerechnet werden. Auf der andern Seite verschwinden aber auch in der späteren Geschichte des Oratoriums die unterscheidenden Merkmale zwischen geistlichen Bühnenwerken und nur für Konzertvortrag berechneten Werken so sehr, daß eine widerspruchslose Durchführung der Begriffsbestimmung auf unübersteigliche Hindernisse stößt. Wenn schließlich doch auch Händels »Acis und Galathea«, »Herakles« und »Semele« Oratorien bleiben (sie sind in Scherings Geschichte des Oratoriums behandelt), so gehören alle die »Dialoghi fuor di scena« des angehenden 17. Jahrhunderts mit gleichem Rechte ebenfalls zu der Gattung. Wir müssen deshalb hier auf eine derartige Scheidung der Formen verzichten, bleiben vielmehr bei unserer Unterscheidung nach dem Stile der einzelnen Musikstücke und rücken damit die großen zyklischen Formen der praktischen Musikübung in die zweite Linie. Nicht ob ein Gesang einen Teil einer Oper, eines Oratoriums, eines Dialogs, einer Kantate bildet oder aber isoliert als selbständiges Stück vorliegt, ist uns das Entscheidende für seine Wertung, sondern ob er mehrstimmig Note gegen Note oder mit kontrapunktisch verschieden gearteten Stimmen oder aber im imitierenden polyphonen Stile oder ob er für eine Solostimme mit oder ohne Begleitung im deklamierenden Stile oder aber mehr oder weniger arios gestaltet mit oder ohne kontrapunktische Ausgestaltung der Begleitung angelegt ist. Daß alle diese Stilunterschiede auf den verschiedensten Gebieten der praktischen Musikübung in der Kirche wie in der Haus- und Konzertmusik in den mannigfaltigsten Verbindungen von Einzelstücken zu größeren Zyklen zur Anwendung kommen können und zur Anwendung gekommen sind, steht ja fest. Natürlich verkenne ich auch nicht, daß die Bestimmung für die Kirche oder doch für andächtige Zwecke oder aber weltliche Unterhaltung ebenfalls Stilunterschiede bedingt, die wiederum ganz andrer Art sind als die eben aufgestellten. Aber gerade da stehen wir vor der merkwürdigen Tatsache, daß bis zurück zum Sommerkanon (1240), wenn nicht noch weiter, Umwandlungen weltlicher Gesangsstücke in geistliche durch Unterlegung eines geistlichen Textes unter den unveränderten Tonsatz eine überaus häufige Erscheinung sind. Monteverdische weltliche Madrigale wurden 1607 von Aquilino Coppini in geistliche umgewandelt (»fatta spirituale«; Leichtentritt, Motette S. 243), auch bildete Schütz ein Monteverdisches Scherzo zu einem geistlichen Konzersatze um, und selbst

noch Händel hat unbedenklich Arien aus Opern in Oratorien verpflanzt. Gerade die strenge Unterscheidung eines weltlichen und eines kirchlichen Stils ist letzten Endes doch unmöglich, und jeder Versuch, zu festformulierten Definitionen zu gelangen, worin das eigentlich Kirchliche im Gegensatz zum Weltlichen in der musikalischen Diktion beruht, scheitert angesichts der Kunstdenkmäler beider Gattungen. Der musikalische Ausdruck der Affekte vermag eben nichts von dem sie erregenden Ursächlichen, Gegenständlichen anzunehmen; die herzzerbrechende Klage der treulos verlassenen Geliebten ist daher im Grunde nicht verschieden von dem mitleidenden Wehe des den Gekreuzigten anschauenden Gläubigen, und ebenso schlägt der Gott preisende Jubelhymnus der himmlischen Heerscharen im Grunde dieselben Töne an wie der Bacchantenchor. Rätselhaft ist vielmehr, wie es überhaupt geschehen kann, daß einzelne hochstehende Werke großer Meister doch die Möglichkeit auszuschließen scheinen, daß sie für andre Zwecke gebraucht würden als den, für welchen sie geschaffen sind. Die spätere theatralische Musik lehrt zwar, daß zum Zustandekommen der Wirkung der Kirchlichkeit assoziative Mittel herangezogen werden müssen wie Glockenklang, Orgelspiel und vor allem altertümelnde Wendungen in der Harmonik und Melodik, und wenn z. B. heute die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts (Palestrina, Lasso) in besonders hohem Grade kirchlich erscheint, so spricht dabei zweifelsohne der zeitliche Abstand mehrerer Jahrhunderte sehr wesentlich mit, und es hat gewiß darin seinen Grund, wenn der allgemein übliche Empfindungsausdruck der Gegenwart nicht ohne Widerspruch auch auf kirchliches Gebiet angewandt werden kann. Für ältere Zeiten ist aber diese Tendenz der Kirchenmusik, sich in altertümelnde Gewandung zu kleiden, nicht in gleichem Maße nachweisbar und stehen sich daher Kirchenmusik und weltliche Musik im Stil sehr nahe; höchstens wird sich erweisen lassen, daß die Kirchenmusik die extremsten leidenschaftlichen Ausdrucksmittel scheut und Schmerz und Freude mehr nivelliert, mildert. Das letzte Kriterium für die wahrhafte Kirchlichkeit bildet aber das Überstrahlen intensiven religiösen Empfindens aus der Seele des Komponisten in die Seele des Hörers, die packende Wahrheit des Ausdrucks, also dasselbe anderweit nicht definierbare Etwas, das auch weltliche Werke wirklicher Genies dem Hörer als gewaltig und überragend erweist gegenüber den Erzeugnissen nachahmender Routiniers, denen mit technischen Begriffen nicht beizukommen ist.

Dieser Gedankengang muß uns den Schlüssel dafür geben, wie mangels eigentlich unterscheidender technischen Merkmale doch kirchliche Werke gegenüber weltlichen, im gleichen Stile geschriebenen,

als spezifisch kirchlich empfunden werden können. Daß der kirchliche oder doch andächtige Text dabei eine sehr bedeutsame Rolle spielt, versteht sich. Ein Blick auf die kirchliche Instrumentalmusik lehrt das schnell; vergleicht man die Kirchensonaten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit den gleichzeitigen Kammersonaten, so sieht man, daß das thematische Material beider sich gleicht, also die eigentlichen Ausdruckselemente identisch sind, daß aber die Kirchensonate für die tanzartigen Themen die üblichen scharfen Einschnitte meidet, auch keine Reprisen fordert und niemals die Überschriften Pavane, Gaillarde, Gigue usw. anwendet. Aber Prätorius berichtet uns andererseits, daß Pavanen und Couranten ohne Bedenken als einleitende oder abschließende Ritornelle von geistlichen Gesängen in der Kirche zum Vortrag kamen.

Von den geistlichen Stücken, die wir bereits mitgeteilt haben, ist ohne Frage das bedeutendste die Cantata spirituale von Benedetto Ferrari »Queste pungenti spine« über dem Ostinato *b a g f* (S. 64 ff.), deren breitzügige, deklamierend gehaltene Melodie, scheinbar ganz unabhängig über dem starren Baß schwebend, von imposanter Feierlichkeit ist. Dagegen ist Viadanas Scutum forte militantium (S. 79) trotz seiner künstlichen Verzerrung des Rhythmus von deprimierender Trivialität, und Cavalieris »Questo malvaggio ingrato« schleppt sich mühselig von Zeile zu Zeile, ohne Interesse zu wecken.

Die einstimmigen Gesänge in Viadanas Concerti ecclesiastici (1602) inaugurieren zwar die Motetti a voce sola, die das 16. Jahrhundert nicht kennt, aber ohne die für den neuen Stil charakterische Tendenz, geschlossener Melodiebildung aus dem Wege zu gehen, und ohne die sprachliche Akzentuation der Worte zum beherrschenden Faktor zu machen. Sie stehen daher doch eigentlich mehr auf dem Boden der Bicinien des 16. Jahrhunderts, nur daß die Unterstimme nicht gesungen wird und daher pausenlos ist und durch ihre Bezifferung zugleich ein füllendes Akkompagnement skizziert. Durch diese letztere Eigenschaft gehören sie zu den konzertierenden Motetten oder Concerti (ecclesiastici), eine Bezeichnung, die mit Werken der beiden Gabrieli (1587) und des Adriano Banchieri (1595) für vollstimmige Chorgesänge in Aufnahme kommt, die auf Mitwirkung von Instrumenten rechnen (wenn auch wie bei Banchieri nur der Orgel). Der Name Konzert bleibt für kirchliche Gesänge mit Instrumenten im Gebrauch bis in die Zeit Bachs (das Instrumentalkonzert kommt dagegen erst zu Ende des 17. Jahrhunderts auf), merkwürdigerweise aber nicht für ebenso angelegte weltliche Gesänge, die vielmehr den Namen Madrigali behalten (gelegentlich Madrigali concertati benannt).

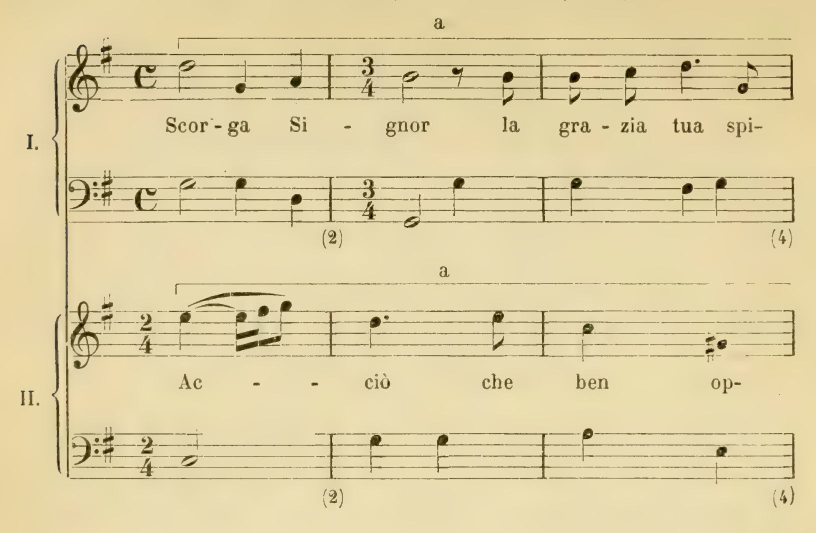
Auf dem Boden der Nuove musiche stehen die »Arie devote«

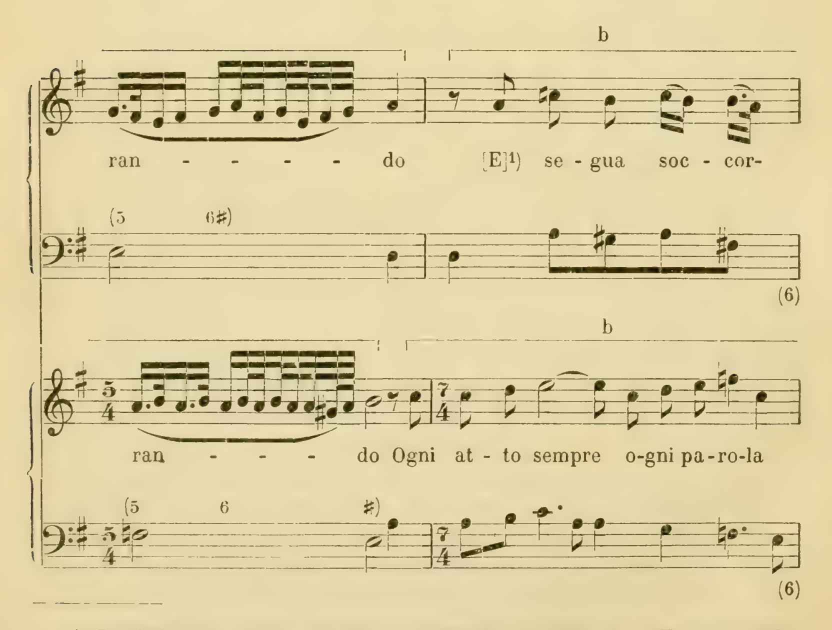
des Ottavio Durante (1608), der sich in der Vorrede ausdrücklich auf Caccini als sein Vorbild bezieht. Ein paar Proben seiner Schreibweise gibt Goldschmidt in »Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts« (1890) S. 31 ff. Das erste Stück (mit italienischem Text) atmet durchaus Caccinischen Geist in der Art, wie Durante die Struktur des Gedichts in der Komposition zur Geltung bringt. Die Verse sind folgende:

11	Scorga Signor la grazia tua 'spirando	a
7	[E] segua soccorrendo,	b
11	Quanto di dir, quanto di far intendo	b
7	Acciò che ben oprando	a
11	Ogni atto sempre, ogni parola mia	c
11	Per te finita e cominciata sia.	c

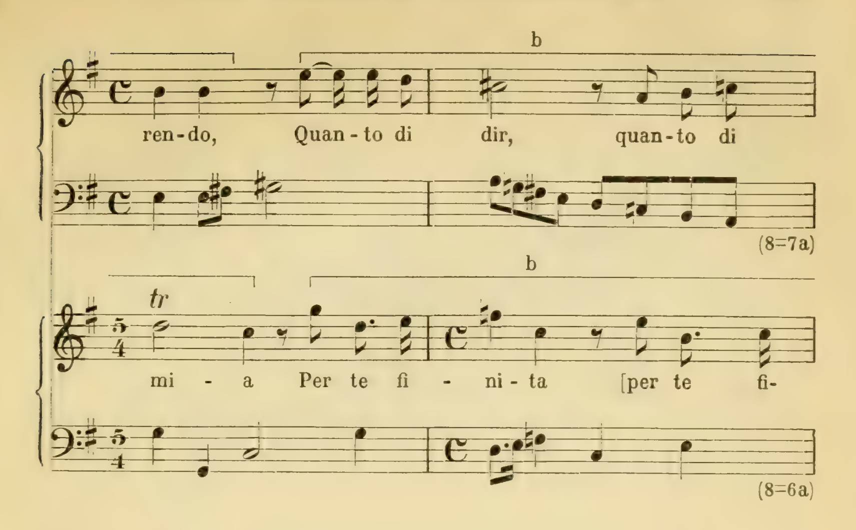
Durante hat, ganz wie Caccini selbst verfahren wäre, die sechs Zeilen als zweimal drei gegliedert und in jeder der beiden Terzinen die erste Zeile als Proposta (Vordersatz) den zwei aufeinander gereimten weiteren Zeilen gegenüber gestellt. Ganz deutlich ist trotz des starken Unterschiedes der Silbenzahl der Siebensilbler a dem Elfsilbler a melodisch ähnlich gebildet, und ebenso ist der Gesamtverlauf von Zeile 5—6 (c c) ein dem von Zeile 2—3 (b b) entsprechender. Aber ganz in Caccinischer Manier nimmt doch die silbenreichere Zeile auch größere Ausdehnung in Anspruch, sowohl das erste a gegenüber dem zweiten als auch das erste c gegenüber dem ersten b. Natürlich ist wieder die ganze Arie mit C notiert, und die deutliche Herausstellung der durch die komplizierte Anlage sich ergebenden rhythmischen Sachlage ist nicht eben leicht. Unsere Methode der Stützung auf die Reime bewährt sich aber auch hier wieder und offenbart, daß diese Pioniere des neuen Stils mit einem Raffinement gearbeitet haben, das Bewunderung abzwingt. Ich stelle die beiden Teile des Stücks nach den Reimzeilen übereinander, um die Korrespondenz offensichtlich zu machen. Sehr beachtenswert ist auch die von Durante angewandte Wiederholung der Worte »per te finita« in der Schlußzeile, um die Möglichkeit zu gewinnen, dem »Quanto di dir, quanto di far« etwas Entsprechendes gegenüberstellen zu können; gewiß wird er es zuerst mit der Teilung des originalen Textes »per te finita — e cominciata« versucht, aber davon Abstand genommen haben wegen des bedeutungslosen, dann allein übrigbleibenden »sia«. Niemand wird in diesem Stück einen Stilunterschied gegenüber Caccinis Arien entdecken; und doch wird man dasselbe nicht als seiner Bestimmung unangemessen qualifizieren wollen.

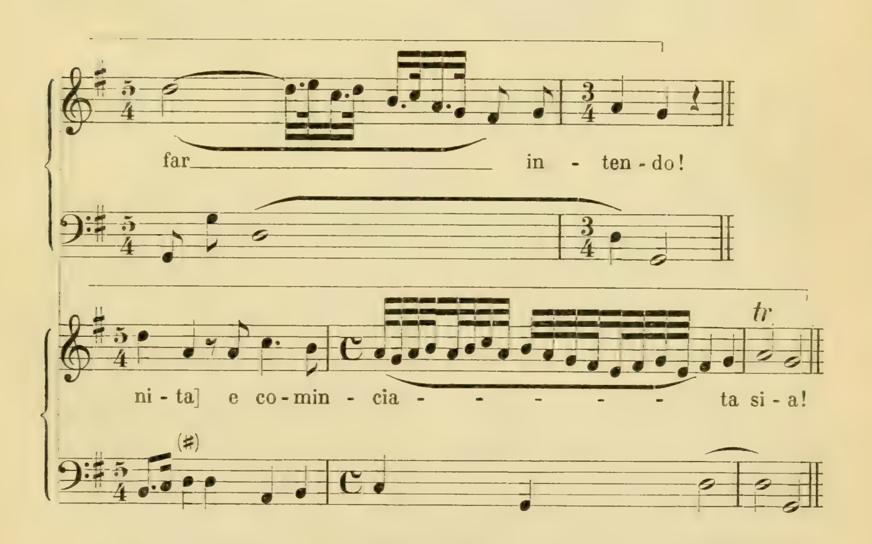
Ottavio Durante, Aria divota (1608).





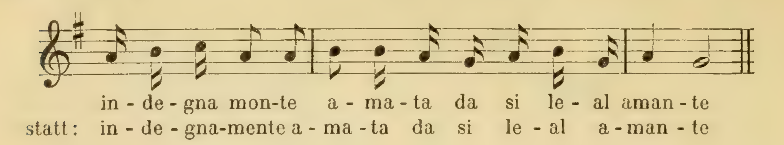
1) Die Silbe E zu Anfang der zweiten Zeile ist nicht nur zur Ergänzung des Verses erforderlich, sondern macht auch erst die Melodieführung verständlich.





Die Beispiele dieser Schrift Goldschmidts sind leider schlecht redigiert oder schlecht korrigiert. Am auffälligsten tritt das hervor bei der Arie aus den Amorosi respiri des G i a c o m o F o r n a c i v. J. 1617. Gleich der Name des Komponisten ist verdruckt (Formaci), und der Text ist voller Fehler, von denen wenigstens die schlimmsten angemerkt seien: indegna monte statt indegnamente; saràche statt sarà che; tivante statt ti vanti; del mio

mai statt del mio amor; di degno statt di sdegno. Die Textunterlegung ist gänzlich verkehrt und sinnlos bei der 3.—4. Zeile:

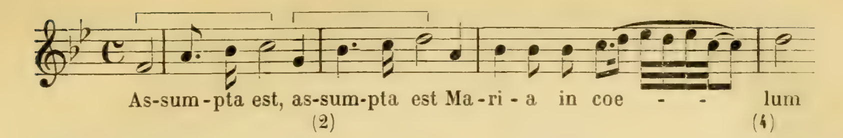


Diese schlechte Wiedergabe ist darum höchst bedauerlich, weil das Stück entschieden zu den besten der Frühwerke gehört, so daß ich mir nur ungern versage, es ganz wiederzugeben. Es gehört ja aber als weltliches Lied nicht hierher.

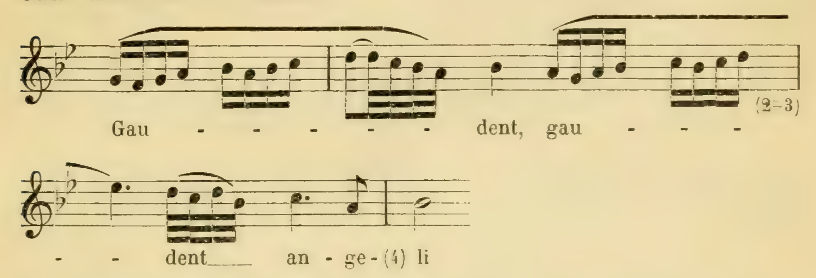
Die Motette zu Mariä Himmelfahrt von Girolamo Marinoni (Motetti a voce sola 1614), welche Goldschmidt, a. a. O. als Nr. 7 mitteilt, hat lateinischen unmetrischen und ungereimten Text:

> Assumpta est Maria in coelum.
> Gaudent angeli
> Laudantes benedicunt dominum:
> Alleluia!

Was soll die Monodie mit einem solchen Texte anfangen? Für die Ableitung eines normal verlaufenden Rhythmus durch Unterbringung der Worte bzw. Sinnzeilen in einem zum voraus festliegenden Grundschema ist die Tradition seit Jahrhunderten abgestorben, und die glänzende Lösung des Problems der Bewältigung von Prosatexten durch den durchimitierenden polyphonen Stil ist natürlich für die Monodie nicht nachahmbar, da sie ja in der schärfsten Opposition gegen diesen Stil ihre Wesenheit hat. Nun, das Stück von Marinoni beweist, daß es doch nicht so ganz unmöglich ist, der Monodie Elemente des imitierenden Stils zuzuführen, die für die Formgebung Dienste leisten. Wenn auch der Monodie natürlich kanonische Ineinanderschiebungen wiederholter Textteile gleicher musikalischen Einkleidung versagt sind, so stehen ihr doch im wirklichen Nacheinander solche zu Gebote. So ganz fremd waren ja schließlich auch der älteren Musik motivische Imitationen in der Einzelstimme und Wiederholungen von Textteilen doch nicht; nur der Grund ihrer Einführung wird jetzt ein anderer. Dienten sie früher vor allem der Erweiterung der Formen, der längeren Fortspinnung mit dem schönen Scheine logischer Notwendigkeit, so werden sie jetzt unentbehrlich, um überhaupt ein festes Gerüst für die Formgebung zu gewinnen. Gleich der Anfang von Marinonis Stück illustriert diese Erkenntnis sehr deutlich:



oder weiterhin die Stelle:



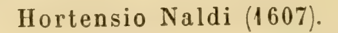
und der Schluß:



Das Beispiel ist plump, allzudeutlich; aber es sagt eben darum, worauf es ankommt. Sache fortschreitender Entwicklung und verfeinerten Gechmacks ist es, das formgebende neue Prinzip nicht so offen zu zeigen. Ein Blick auf früher von uns mitgeteilte Beispiele des monodischen Stils (S. 79, 82, 190, 197) lehrt, daß auch Stücke mit metrischen und gereimtem Texten der Wiederholung von Textteilen durchaus nicht rigoros aus dem Wege gehen, wenn dieselbe der Formgebung Dienste leisten kann. Den grundlegenden Florentiner Theorien entspricht sie aber freilich nicht.

Zu den allerersten Nachfolgern Viadanas gehört auch mit seinem 1607 bei Vincenti erschienenen Concerti ecclesiastici Hortensio Naldi aus Piacenza, möglicherweise ein Verwandter des Antonio Naldi (S. 74). Seine Sologesänge tragen wie die Viadanas nicht eigentlich das Gepräge des monodischen Stils, sofern der Continuopart durchaus als lebensvolle Stimme, wenn auch als richtiger Basso continuato ohne Pausen behandelt ist. Auch Naldi greift zur Wiederholung kleiner Textteile und ihrer musikalischen Einkleidung als Mittel der Fortspinnung. Die Mensurzeichen ₵ und ⌽ $^3/_2$ sind nicht Taktzeichen. Ein paar kurze Proben genügen, von seiner

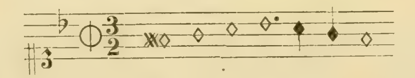
Schreibweise einen Begriff zu geben. Gleich das erste Stück wechselt in kurzem Abstande die Taktart (was aber die Notierung mit ₵ ignoriert):



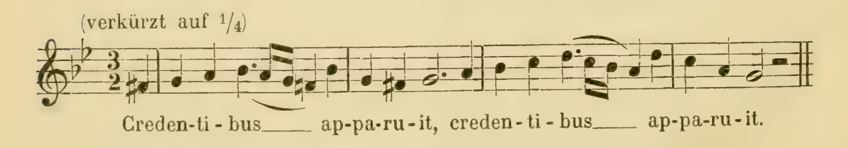
Hortensio Naldi (1607).



Weiterhin tritt aber die Tripel-Bezeichnung ⏀ $^3/_2$ auf:

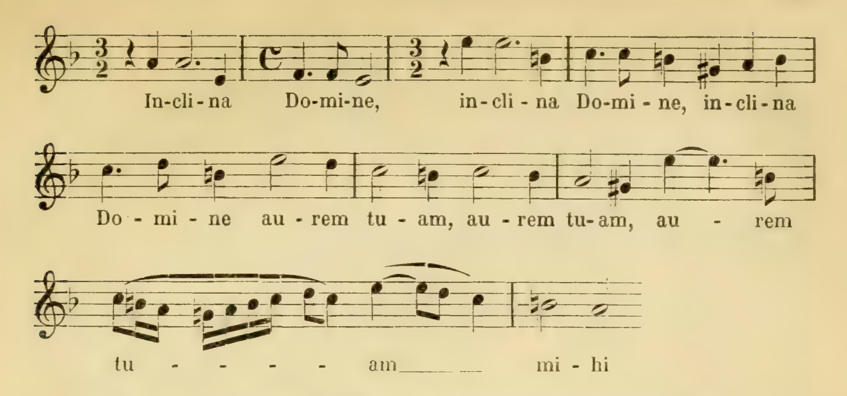


wo für die Übertragung kein Taktwechsel sich ergibt, sondern der $^3/_2$-Takt weitergeht. Natürlich hat die Bezeichnung $^3/_2$ nichts mit unserer Taktart $^3/_2$ zu tun, bedeutet vielmehr eine schon für jene Zeit altertümliche Art des Tripeltakts mit Zählen nach Breves (zwei ganze Noten auf eine Zählzeit) und muß für die Übertragung auf $^1/_4$ verkürzt werden:



Daß die erste Note Auftakt ist, verrät die Notierung wieder nicht; es ergibt sich das aber mit Bestimmtheit aus der Deklamation.

Noch auffälliger operiert die zweite Nummer des Werkes (ebenfalls a voce sola) mit gehäuften Wiederholungen:



Die Melodieführung Naldis ist flüssig und meidet tanzmäßige Trivialität, wie sie uns bei Viadana begegnete.

Sehr respektabel ist die zweistimmige Bearbeitung des Vergine bella aus Petrarcas »Vergini« in Domenico Bellis *Arie* (Venedig, 1616, S. 35 ff.). Dieselbe steht insofern streng auf dem Boden des neuen Stils, als der Baß durchaus nur Stützstimme in langen Noten und ohne Pausen ist; auch gehen die beiden Soprane wiederholt durch längere Strecken in Terzen. Aber daneben stehen Stellen, in denen sich die beiden Stimmen so kunstvoll und wirksam imitatorisch verstricken, daß Belli damit einen veritabeln Baustein für das Kammerduett gibt, so besonders gleich zu Anfang:





Ein geistlicher Sologesang steht in demselben Werke Bellis S. 31 (O voi del Ciel). Derselbe ist für unsere Untersuchungen dadurch besonders interessant, daß er eine nur wenige Änderungen zeigende Bearbeitung des S. 7 des Werks stehenden weltlichen Liedes »Aure dell' aria« ist. Die stärkste Änderung zeigt der 2.—3. Takt, nämlich $^3/_2$ statt ₵; der aufmerksame Leser wird in derselben eine zwingende Bestätigung meiner Deutung der Taktverhältnisse in den Monodien der Zeit erkennen.

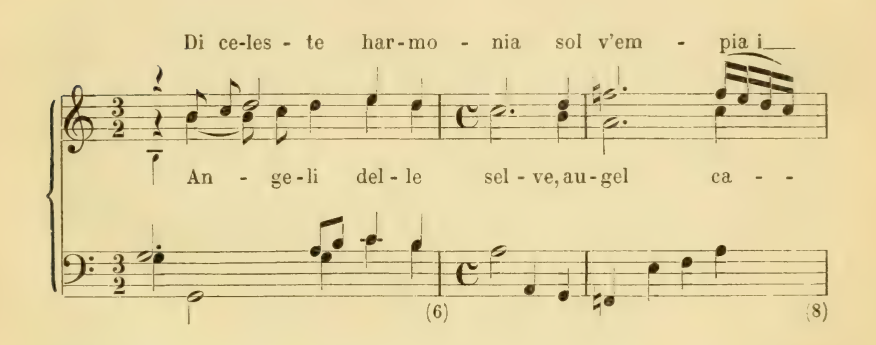
Leichtentritt sagt irrtümlich (Ambros IV³, S. 799), daß die Arie da capo-Form habe; er hat das »Prima parte« S. 8 für eine da capo-Anweisung am Schluß gehalten, während es in Wirklichkeit die Überschrift des folgenden Gesanges »Altri canti« ist. Da haben wir also ein Beispiel des »far spirituale« (S. 306) durch den Komponisten selbst. Die Anderswendungen der Melodie sind durchweg Steigerungen im Hinblick auf den geistlichen Text. Zugleich ist das Beispiel merkwürdig durch längere Pausen, während deren der Continuo die Harmonie weiterführt (vgl. die Ausführungen S. 200 ff.). Das Gedicht ist eine Ottavine mit der Reimordnung a b a b a b c c (in beiden Fassungen). Belli teilt dasselbe nach der vierten Zeile (mit der Beischrift: seconda parte); der zweite Teil ist nur eine Umgestaltung des ersten, wie wir sie von Caccinis Nuove musiche her kennen. Von einem da capo des ersten Teils nach dem zweiten kann schon darum keine Rede sein.

Domenico Belli, *Arie* (1620).

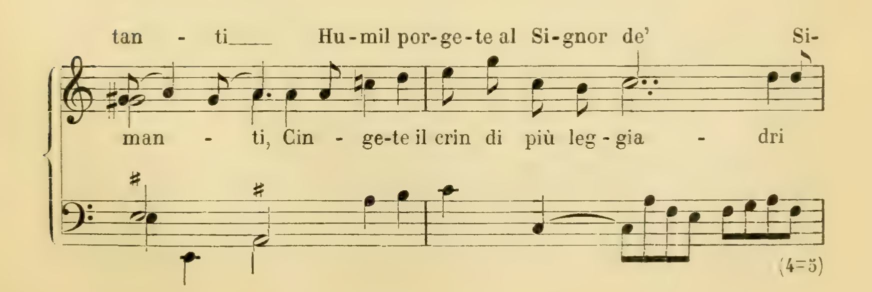
(durchaus mit ₵ notiert; nicht verkürzt)



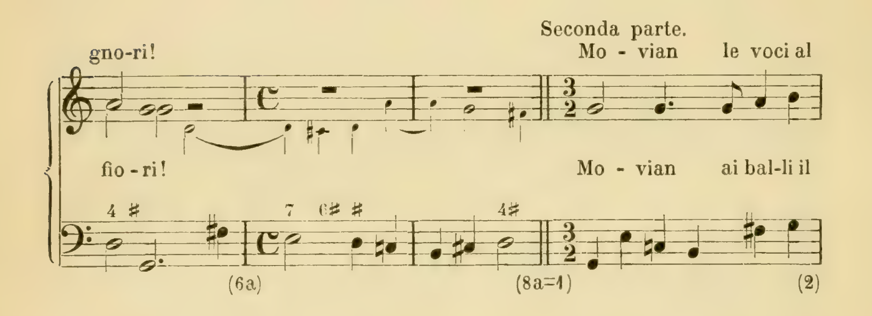

d'An - ge-li i can - ti
ber - ga - tri - ci er - ran - ti
7 6♯ ♯
(4)
(4a=5)


Di ce-les - te har-mo - nia sol v'em - pia i
An - ge-li del - le sel - ve, au - gel ca - -
(6)
(8)


co - ri Vol - ge-te il ciglio e i pre - ghi nos - tri
no - ri Sco-gliete il vo - lo, e voi gen-ti - li a -
6
6♮
(2)


tan - ti Hu - mil por-ge-te al Si-gnor de' Si-
man - ti, Cin - ge-te il crin di più leg - gia - dri
♯
♯
(4=5)


gno - ri! hu-mil por - gete al Signor de' Si-
NB.
fio - ri cin-ge-te il crin di più leg-gia - dri
4 3
(6)
(8)


Seconda parte.
gno-ri! Mo - vian le voci al
fio - ri! Mo - vian ai bal-li il
4 ♯
7 6♯ ♯
4♯
(6a)
(8a=1)
(2)


cie - lo, mo - vian i can - ti!
piè la vo - ce ai can - ti!
7 6♯
(4)

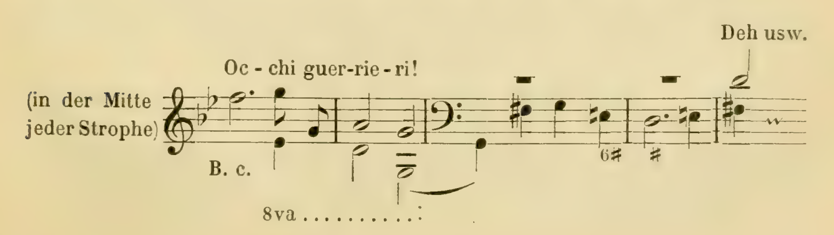

E il cor fiam - meg - gia nei be-
E il cor fiam - meg - gia nei be-
(4a=5)
(6)

a - ti ar - do - ri! Ec-co l'al - ba se-
a - ti ar - do - ri! Ec-co Mag - gio, ecco
4 3
(8) (2)

re-na, o dì gio-con - do De' te - so - ri del
l'al-ba, o dì gio-con - do De' te - so - ri d'A-
6 4
(4) (6)

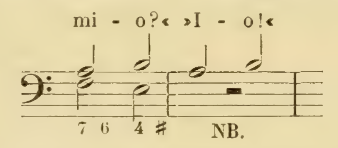
Ciel ric - co e fe - con - do!
mor ric - co e fe -con - do!
4 ♯ (♮)
(8)

Auch der vierteilige weltliche Gesang »Occhi belli a me severi« S. 15 ff. ist von hohem Interesse, einmal, weil die vier Teile mit streng beibehaltenem Baß und nur nach Caccinischer Weise hie und da veränderter Melodie gearbeitet sind, noch mehr aber dadurch, daß innerhalb jedes der vier Teile eine Pause von zwei Takten und zwischen den Teilen eine solche von fünf Takten vorkommt, während deren der Continuo weitergeht. Die Stellen sehen so aus:





Die sonstigen Nummern der »Arie« von 1616 sind pausenlos; die Echo-Arie S. 11 hat aber — wieder eine geistvolle Neuerung Bellis — Pausen im Continuo, sobald das Echo einsetzt, z. B.:

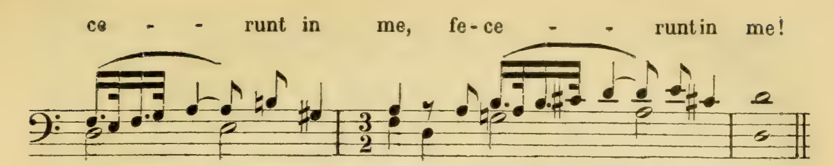


Das erscheint, wenn man es erst kennt, beinahe selbstverständlich; aber weder Monteverdi noch Gagliano waren darauf verfallen, das Horchen des Fragers durch Verstummen des Akkompagnements auszudrücken.

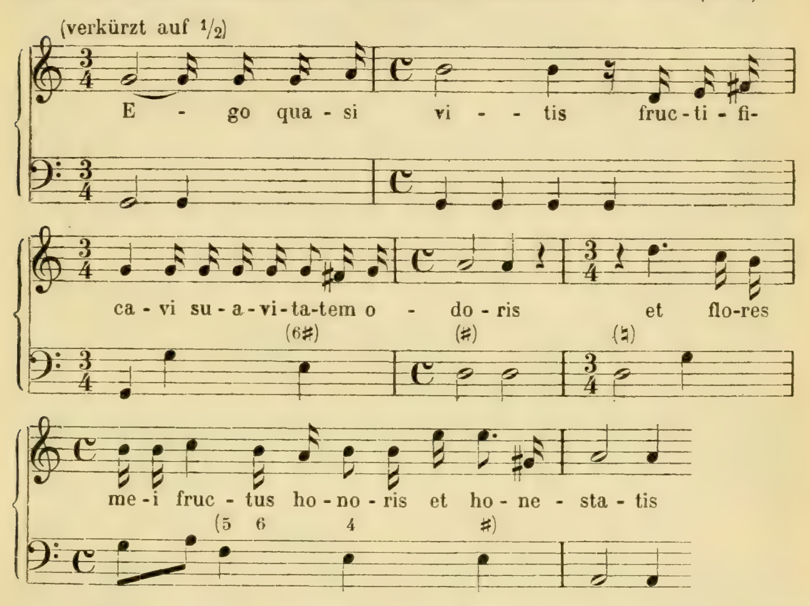
Einer der allerersten geistlichen Monodisten ist Ludovico Bellanda aus Verona, der 1613 seine Sacri laudi der Jungfrau Maria persönlich widmete (!). Von seinen bis 1607 zurückgehenden weltlichen Gesängen gibt Leichtentritt (Ambros IV³, S. 863 ff.) einige Proben, bemerkt auch die freie Führung der Baßstimme. Die Sacri laudi zeigen in mehreren Nummern (S. 1, 4, 10, 14, 16, 19, 20, 28 f.) längere Pausen im Gesangspart, die ein motivisches Eingreifen des Akkompagnements bedingen. Auch Bellanda arbeitet gern mit Textwiederholungen, wie z. B.

Ludovico Bellanda »*Sacre laudi*« (Venedig 1613) S. 4.





weiß aber auch ohne dieselben mit dem lateinischen Prosatexte in höchst anerkennenswerter Weise auszukommen, sogar wo er den Baß nicht zur motivischen Wirkung heranzieht, wie hier (S. 2):



Takt 1—4 sind hier sogar direkt Caccinis »Per quel vago boschetto« (S. 5) entlehnt. Das freie Umspringen mit den Taktverhältnissen verbirgt wieder die durchgeführte Taktnotierung C (vier Halbe); aber die nach Analogie der weiblichen Reime behandelten breiten Endungen der Textteile bringen doch dieselbe Art der Gliederung zustande, wie wir sie aus den Rezitativen der Erstlinge der Oper kennen. Man beachte aber wohl, wie in der geistlichen Monodie nicht nur bei verschiedenen Komponisten, sondern auch in verschiedenen Werken desselben Komponisten, ja in Teilen derselben Komposition, die beiden von Grund aus verschiedenen Manieren hervortreten, den Sologesang zu behandeln, die Viadanasche, die Mehrstimmigkeit ohne neuernde Tendenzen auf zwei Stimmen beschränkende mit Beteiligung der Baßstimme an der thematischen Arbeit und damit auch gelegentlichen Pausen in der Singstimme und Anspruch auf kontrapunktisches Akkompagnement, und die streng den Florentiner

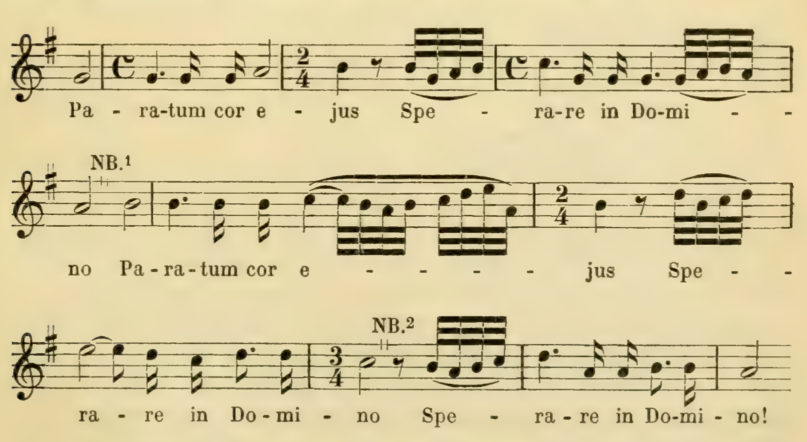
Theorien folgende mit nur die Harmonie fundamentierendem Baß und dementsprechend nur akkordischer Begleitung, ohne andere als Atempausen im Gesange. Die Mischung der beiden Schreibweisen führt gelegentlich zu einer Freiheit der Gestaltung, wie sie zunächst die Oper nicht kennt, weil die Theoreme sie einengen. So beginnt Bellanda eine Mottete (S. 10):



Auf dem Boden des Stile rappresentativo steht das gewiß, ja ich möchte schon eine starke Verwandtschaft mit Carissimis Rezitativen erkennen.

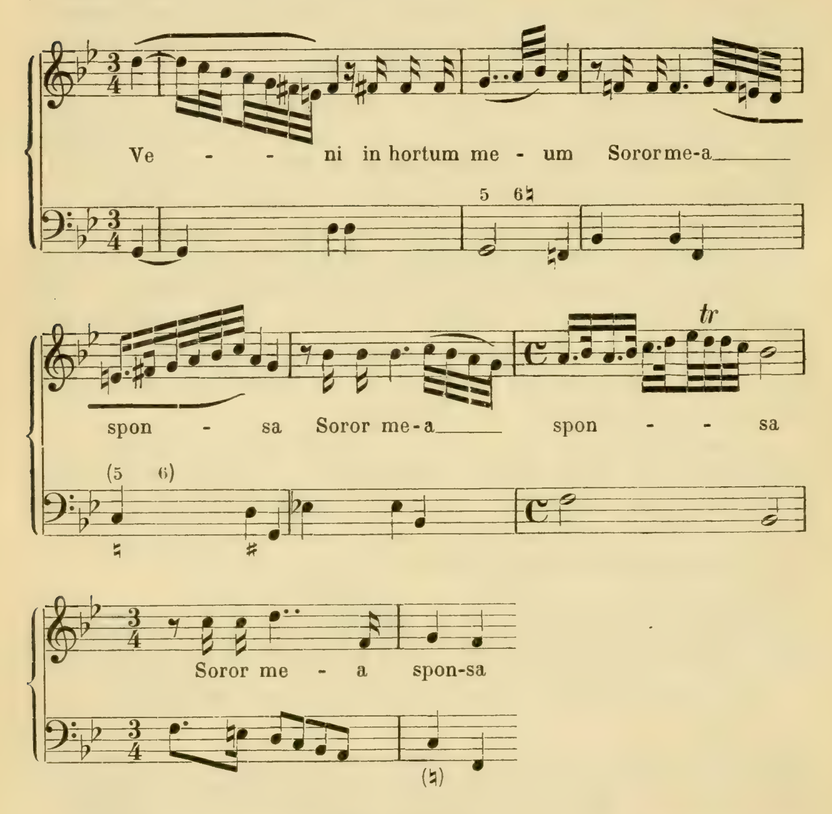
Eine gewisse Absichtlichkeit, die gemeinen tanzmäßigen Rhythmen mit ihren allzuregelmäßig klappenden Einschnitten zu meiden, schreibt ja wenigstens bereits Doni dem neuen Stile zu (S. 287). Wir sind ihm entschieden zu Dank verpflichtet, daß er so nachdrücklich auf das Raffinement der Faktur (la finezza de' componimenti) hingewiesen hat, welches durch Caccini in Aufnahme kam und zunächst noch weiter gesteigert wurde. Selbst aber wo ein regelmäßiger Rhythmus durch längere Strecken oder gar ein ganzes Stück weiterpulsiert, entzieht ihn die unterschiedslose Notierung mit C oft derart dem Auge, daß erst die Lebendigmachung durch Gesangsvortrag (oder auch die innerlich klingend machende Tonphantasie) ihn zutage bringt, aber wie eine Art Entschleierung — zum mindesten wird man zugeben müssen, daß der Verzicht auf die deutliche Herausstellung der effektiven Taktverhältnisse in der Notierung eine freiere Behandlung der Rhythmik sehr begünstigte. Dieser Gedanke sei wenigstens beiläufig mit eingeschaltet, um die vielen Fälle der Notierung von Stücken im Tripeltakt ohne Anwendung eines Tripelzeichens zu erklären.

Serafino Patta, einer der ersten Komponisten geistlicher Monodien, gibt in seinen Motetti e Madrigali per cantar solo (Venedig 1614) lehrreiche Beispiele, wie die melodische Nachbildung wiederholter Textteile doch nicht notwendig zur starren Regelmäßigkeit des rhythmischen Verlaufs führen muß, so z. B. S. 22:



In der Hauptsache erfolgt hier der Aufbau in der Ordnung schwer-leicht-schwer, d. h. am Schlusse jeder Zweitaktgruppe ist die

für einen ganz regelmäßig verlaufenden Rhythmus erforderliche starke Zäsur (durch Dehnung der Schlußsilben oder durch Pausen) unterdrückt; nur an den Hauptgliederungsstellen bei NB.[1] und NB.[2] ist länger verweilt, bei NB.[1] bis zur vollen Ergänzung zu C, bei NB. nur bis zum Werte von $^3/_4$. Von Pattas sehr ansprechender Melodik gebe das Stück aus dem Hohen Lied Salomonis S. 25 einen Begriff (Original C):



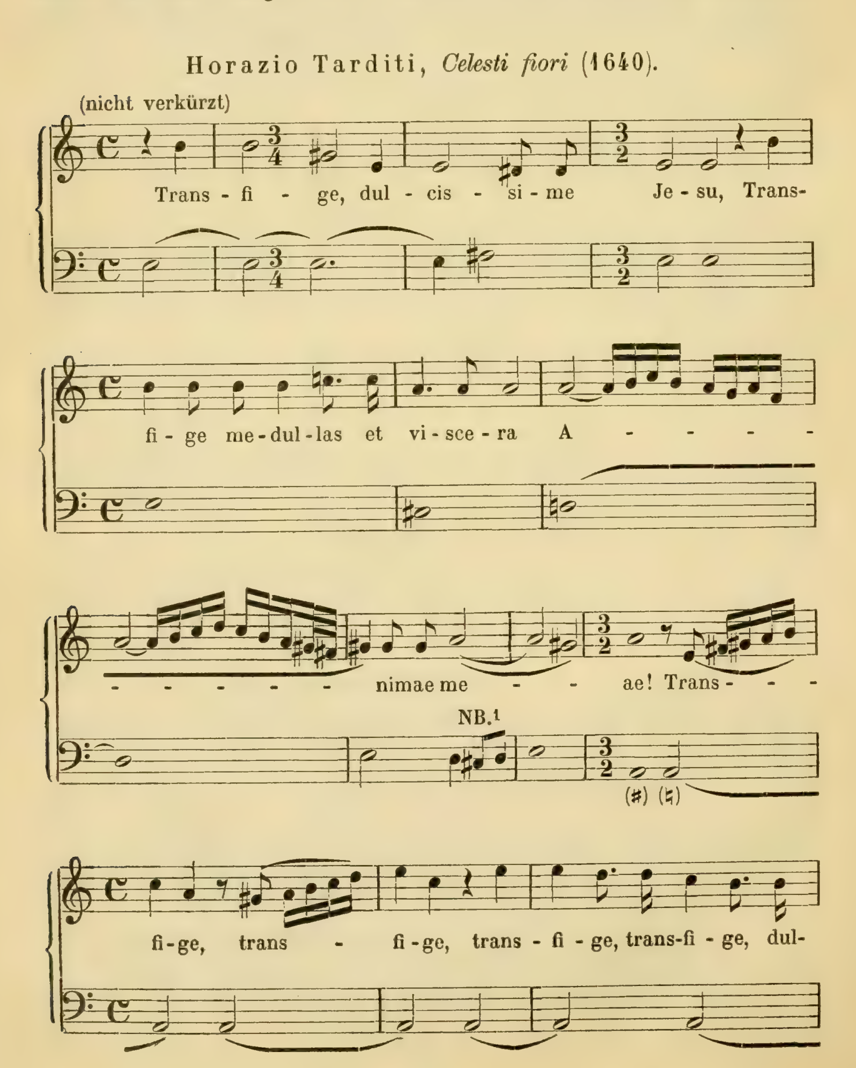
Von der Unbehilflichkeit erster Anfänge ist hier schon nichts mehr zu spüren. Die Folgezeit bringt in der geistlichen Monodie nun ebenso wie in der weltlichen den Sieg der bestimmten Formgebung durch Ausscheiden der Ausdrucks-Dehnungen und -Beschleunigungen aus der Notierung. Das Notenbild vereinfacht sich daher für die Übertragung ganz wesentlich. Wirkliche Taktwechsel werden durch Taktzeichen bestimmt angegeben, und nur selten kommen noch einzelne Störungen des glatten Verlaufs vor, so z. B. in Francesco Turinis Motetti a voce sola (Venedig, bei Vincenti 1640, S. 1):



Der Anfang bis NB.[2] ist mit C notiert, beginnend mit dem vollen Takt; die anfängliche falsche Stellung der Taktstriche korrigiert sich bereits bei NB.[1] durch den vereinzelten 3/2-Takt; bei NB.[2] schreibt Turini selbst 3 vor.

Dagegen stehen die Celesti fiori des Horazio Tarditi (Venedig, bei Vincenti, 1640) noch immer mehr auf dem Boden der alten Praxis. Das im folgenden zur Hälfte abgedruckte Stück ist durchaus mit C notiert; ich habe versucht, die effektiven Taktverhältnisse herauszuschälen. Das auffällige *cis* bei NB.[1] und NB.[2] bereitet auf den Durschluß vor, wie er in der Zeit so häufig ist. Die interessante Chromatik bei NB.[3] ist natürlich durch das »langueat« veranlaßt; daß sie zunächst das Akkompagnement allein vorführt, weist schon auf den ausgebildeten Kantatenstil der nächsten Folgezeit.

Horazio Tarditi, *Celesti fiori* (1640).




NB.2
cis - - - si-me Je - su, Medul-las et
(♯) (♮)
vi-sce-ra a - nimae me - ae Su-a-vis-si-mo ac sa-lu-
ber-ri-mo A-mo-ris tu - i, a-mo-ris tu - i, a-mo-ris
tu - i vul - ne-re, Ve - ra et sanc - tis - si-
(♯)
ma cha-ri - ta-te, Ve - ra et sanc-tis - si-
ma cha-ri - ta-te! Ve - ra, ve - ra et sanc-



Um die Zeit, wo Giacomo Carissimi bedeutsam hervortritt und speziell auf dem Gebiete der geistlichen Monodie ein tonangebender Führer wird, hatte dieselbe bereits die ersten Stadien ihrer Entwicklung hinter sich. Wieviel er etwa persönlich zur bestimmten Scheidung von Rezitativ und Arie beigetragen hat, entzieht sich leider unserem Urteil, da sich bis jetzt keine Datierungen für seine Werke gefunden haben, die über die Mitte der vierziger Jahre zurückreichten. Damals war aber Carissimi bereits vierzig Jahr alt und hatte gewiß schon viel geschrieben. Die Sicherheit seiner Linienführung, ich möchte sagen die klassische Einfachheit seiner Diktion im Rezitativ wie in der Arie und im Chorsatz machen durchaus den Eindruck des Persönlichen, Angeborenen, und gewiß haben diejenigen recht, welche in Carissimis

Oratorien bereits den Stil Händels in seinen Grundlinien festgestellt finden. Und doch, was er macht, ist durch andere vor ihm schon gefunden und gepflegt; neu ist eigentlich nur die souveräne Ruhe, mit der er über die Mittel disponiert. Beispiele hier mitzuteilen ist nicht erforderlich; darf ich doch vor allem auf Chrysanders Ausgabe von Jephtha, Iudicium Salomonis, Belsazar und Jonas als bequem erreichbar (Bd. 2 der Denkmäler der Tonkunst) verweisen; dazu kommen vor allem die sechs von Prentice herausgegebenen Kantaten, deren Aufputz leider etwas zu modern ausgefallen ist, das bekannte »Vittoria, vittoria« in Gevaerts Gloires de l'Italie und anderen Sammlungen sowie einige Motetten in der Sammlung Fitzwilliam-music.

Auf Valentin Meders Aussage, daß Cesti die Kantatenform Carissimis in die Oper verpflanzt habe, werden wir kein Gewicht legen. Die allmähliche Ausbildung der Opernarie liegt doch jetzt bereits so weit übersichtlich vor, daß man Carissimi nicht in dieselbe hineinzuziehen braucht. Man wird nur sagen können, daß etwa gleichzeitig mit dem endgültigen Siege der geschlossenen Formen in der Oper Carissimi außerhalb der Opernkomposition auf dem Gebiete der weltlichen Kantate und der geistlichen Dialoge und Historien dem Experimentieren und Suchen ein Ende gemacht und die klassische Zeit eingeleitet hat. Was das zu bedeuten hat, werden wir bald sehen (§ 83).

§ 81. **Die Monodie in Deutschland.**

Eine gesonderte Betrachtung erfordert der kirchliche Sologesang mit Instrumenten außerhalb Italiens, vor allem in Deutschland, wo eine selbständige Literatur der protestantischen Kirchenmusik sich im 17. Jahrhundert entwickelte, auf welche eine starke Einwirkung italienischer Einflüsse erkennbar ist. Während sich gegen die weltliche Monodie Deutschland zunächst ablehnend verhielt und auch der instrumentalen Monodie wenig Geschmack abgewann, fand der Kirchenstil mit reduzierter Zahl der Singstimmen (Viadana) und obligater Beteiligung von Instrumenten (G. Gabrieli) schnell Anerkennung und Nachfolge. In dem um 1600 sich bestimmt als Einzelmelodie festsetzenden protestantischen Chorale erwuchs aber der kirchlichen Monodie geradezu eine neue Wurzel, deren gewaltige Triebkraft sich bald zeigte. Seit 1586 Lucas Osiander für die Kirchengesänge etwas Ähnliches angebahnt hatte wie die italienischen Madrigalisten derselben Zeit für das weltliche Lied, nämlich die Unterordnung der Unterstimmen als harmonische Begleitung unter die Melodie der Oberstimme, erfolgte schnell die

Umbildung der im Rahmen des polyphonen imitierenden Stils entstandenen Melodien zu einer die Spuren dieser Abstammung verwischenden Einfachheit des rhythmischen und melodischen Verlaufs bis zu einem Grade der Volksmäßigkeit, den in der katholischen Kirchenmusik höchstens die ambrosianischen Hymnen ähnlich aufwiesen. Getragen durch ihre Bedeutung als Bekenntniszeichen einer gewaltigen kirchlichen Reformströmung, wurden dieselben fähig, in ganz ähnlicher Weise ganz neue Literaturzweige entstehen zu lassen wie seit Jahrhunderten die altkirchlichen Hymnen, Sequenzen und Marienantiphonen. Aber vor allem wuchs der Schatz solcher Melodien selbst fortgesetzt besonders gerade im 17. Jahrhundert, wo Dichter und Komponisten mit Begeisterung ihre Kunst in den Dienst der neuen Kirche stellten, so daß die altkirchliche Liturgie und auch die polyphone kirchliche a cappella-Gesangsliteratur immer mehr in der protestantischen Liturgie zurückgedrängt wurde und schließlich ganz aus derselben verschwand. Es gehört zur Charakteristik der neuen Entwicklung der Dinge, daß an die Stelle der lateinischen Texte nun ausschließlich deutsche traten (bzw. in Frankreich französische, in England englische); dadurch wurde es sogar möglich, altkirchliche Melodien in mehr oder minder umgebildeter Form zu konservieren, ohne daß die Abstammung einen Stachel hinterließ.

Natürlich blieb aber für im 17. Jahrhundert entstehende neue Melodien doch die neue Stilrichtung der Italiener nicht ohne Einfluß. Es ist durchaus bezeichnend, daß der Terminus »Arie« für solche neue Kirchenlieder (allerdings auch für weltliche, die aber in Deutschland ebensowenig im Prinzip von den kirchlichen verschieden sind wie in Italien) allgemein gebräuchlich wird, zu einer Zeit, wo von einer Vorbildlichkeit der Opernarie noch nicht die Rede sein kann, so schon 1638 in Kaspar Kittels »Arien und Kantaten« für 1—2 Stimmen; dieser Mann weist durchaus ebenso auf Italien hin, wie die geistlichen »Konzerte« des Poschius 1623 und die Hammerschmidts 1638 oder die Schützs von 1636 und 1639 (in stile oratorio), ingleichen Hammerschmidts »Dialoge« von 1645, Schützs Symphoniae sacrae II von 1647 usw. usw.

Nicht ohne Bedenken wird man aber die Arien Heinrich Alberts als den Ausgangspunkt einer neuen Blüte des deutschen Liedes bezeichnen können, schon darum nicht, weil Albert selbst nach nicht eben zahlreichen Versuchen von der Pflege des einstimmigen Liedes mit Continuo wieder zur Mehrstimmigkeit zurückkehrte, sogar eine Anzahl der in der ersten Auflage einstimmigen Lieder nachher wieder mehrstimmig setzte. Zwar wurde dadurch der Charakter dieser Gesänge nicht wesentlich verändert, sofern die vier- oder fünfstimmige Harmonisierung im Satz Note gegen Note im Grunde

nur eine Ersetzung des füllenden Continuo durch füllende Singstimmen ist — ganz ohne dem polyphonen Stile entstammende Details geht es allerdings nicht ab; vgl. z. B. Nr. 3 des 2. Buchs der Arien D. d. T. XII, S. 40 ff. —; aber immerhin bedeutet doch der Verzicht auf die eigentliche Monodie, daß sich Albert auf diesem Gebiete nicht ganz heimisch fühlte und sich nicht Leistungen zutraute, die für die Kunst einen wesentlichen Fortschritt versprachen.

Nur künstlich herauskonstruiert ist ein Gegensatz zwischen dem Monodisten Albert und den sich strenger den Italienern anschließenden Komponisten wie z. B. Kaspar Kittel und anderseits den Caccinis Künstlichkeit aus dem Wege gehenden, sowohl Koloraturen als Taktwechsel meidenden wie Rosseter (1601), Coperario, Ford und andere Engländer der Frühzeit und wie in Deutschland (außer vereinzelten geringfügigen Proben bei Schein) besonders die Liedersammlungen von Johann Rist (seit 1642), Gabriel Voigtländer (1642) usw. Wie stark Heinrich Albert in den einstimmigen Liedern durch Caccini beeinflußt ist, mag zunächst das weltliche »Soll denn mein junges Leben« (I, 15) belegen, ein mit C-Vorzeichnung geschriebenes Stück voller Takt- oder vielmehr Tempo-Wechsel, dessen scheinbar zerfließende rhythmische Form einen sehr normalen Verlauf birgt, den nur in Caccinischer Weise ausgeschriebene Vortragsnuancen der direkten Erkenntnis entrücken:

Heinich Albert, Arie (1638).



keit? Bleibt denn die Freud und Lust Der schleier - wei - ßen

(2) 6 6 (4)

Brust, Nach der wir al - le streben, Mir e - wig un - - be-

6 (6) 4♯ ♮ 6 (8)

(Nachspiel der Violine)

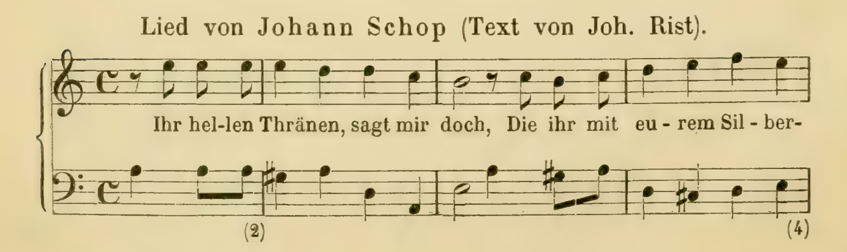
wußt?

6 ♯

♯

Das ist doch im Grunde eine nur leicht verschleierte Melodiebildung tanzmäßiger Struktur. Ich wüßte nicht, wieso Nr. 14 der Ristschen Daphnis-Lieder [1642] (komponiert von J[ohann] S[chop]) soviel geringer bewertet werden sollte:

Lied von Johann Schop (Text von Joh. Rist).



statt:

re - gen__ Der Ga - la - the - en Münd-lein doch So oft-mals

(‿5) (5‿) (6)

pfle - get zu be - le - gen Wie ge - schah vor kur - ze

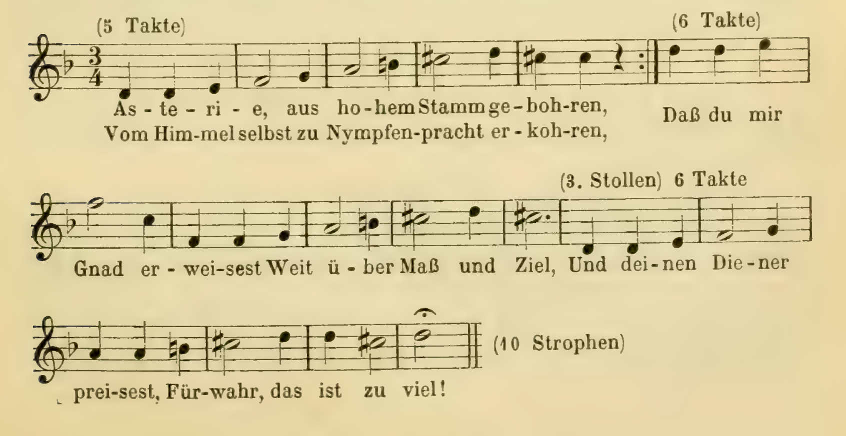
(8-4a) (6a)

statt:

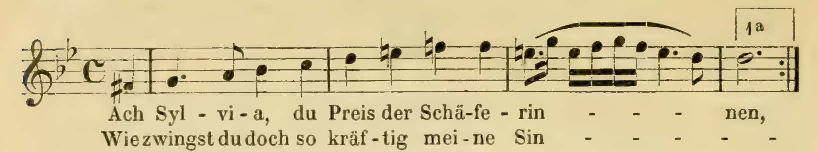
Zeit: Sagt, wo ihr ge - boh - ren seid?

(8)

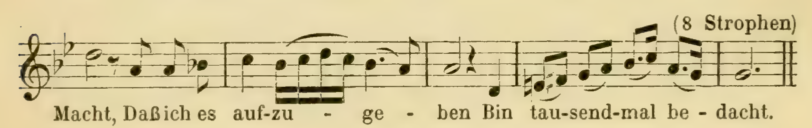
Aber auch hier stören noch zwei ausgeschriebene Schlußdehnungen den glatten rhythmischen Verlauf, wie auch in einer Reihe anderer Nummern des Werks; doch ist wohl sicher schlichte, volksmäßige Faktur von Rist angestrebt, die nur da nicht erreicht ist, wo das Gedicht anstatt der jambischen oder trochäischen vierhebigen Verse andere Bildungen aufweist (Fünfheber, Dreiheber), wie Nr. 2:



Das ist einmal eine verunglückte Nummer. Dagegen ist Nr. 8 bei ganz gleichem Versmaß gut symmetrisch geraten:



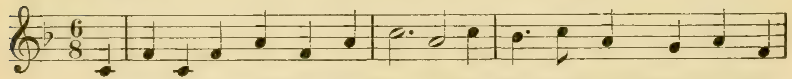


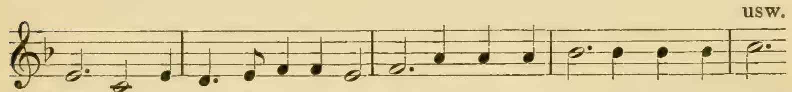


Die besten Nummern stehen aber auf dem Standpunkt des Tanzliedes einfachster Art, sei es im geraden Takte (Allemande), sei es im ungeraden Takt (Proportz) mit den Versmaßen

1. – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ‖ – ◡ – ◡ – ◡ –
2. ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ‖ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡◡

Nr. 12 führt aber sogar mit Glück dreisilbige Versfüße durch:





Vielleicht ist dies eine der Nummern, die Rist selbst komponiert hat; sie sieht jedenfalls so aus, als wären die Verse nach der Melodie entstanden.

Als Beispiel, wie die geistliche Liedkomposition Alberts unter Einfluß der italienischen Monodisten steht, diene Nr. 5 des ersten Buchs der Arien. Die Kolorierung der Antepaenultima oder Paenultima ist zwar nicht spezifisch italienisch, erinnert sogar an die Blumen der Meistersinger; aber die tonmalerische Störung des Verlaufs auf »freue« ist echt italienisch. Das Ritornell enthält sich jeder Unregelmäßigkeit:

Heinrich Albert, Geistliches Lied (1638).





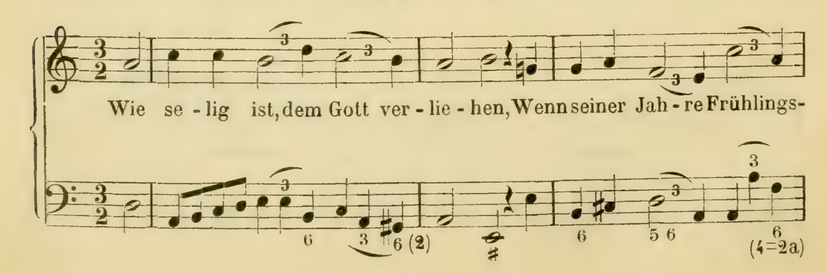
Noch interessanter ist aber die Analyse von Nr. 2 des zweiten Buches der Arien (1640); das Lied ist im geraden Takt ($^4/_2$) durchnotiert, verläuft aber im großen wie im kleinen mit starkem Überwiegen von Tripelrhythmen, die in der Schreibweise des Originals synkopisch aussehen, aber sicher nicht so gemeint sind. Das Versmaß ist durchweg vierhebig:

◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡◡

Die Reimordnung (a b a c c a) und Sinngliederung bedingen eine Zerlegung in 3 + 3 Zeilen, d. h. die 3. Zeile, welche auf die erste reimt, ist noch in den Vordersatz zu beziehen. Ich schreibe die kleinen Tripelbildungen mit Triolenzeichen — mit der Reserve, daß die Notierung keinen Anhaltspunkt für ihren beschleunigten Vortrag gibt; man wird mir aber zugeben, daß durch diese Einordnung in den Takt das ganze Stück leicht übersichtlich geworden ist. Freilich ist aber auch unerläßlich, den $^3/_2$-Takt (ungerechnet die Triolen) zu Hilfe zu nehmen. Vielleicht wäre der Anschluß von Zeile 3 an Zeile 2 mit zwei Takten C ebensogut:



Dabei ginge aber die offenbar leitende Gleichmäßigkeit des Rhythmus der großen Takte: | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ³ ♩ 𝅗𝅥 ³ ♩ | verloren. Weiterer Bemerkungen bedarf das Beispiel nicht. Daß die Taktfreiheit der Monodisten sich besonders an den Zäsurstellen (Zeilenenden) bemerkbar macht, wissen wir ja schon von Caccini her.



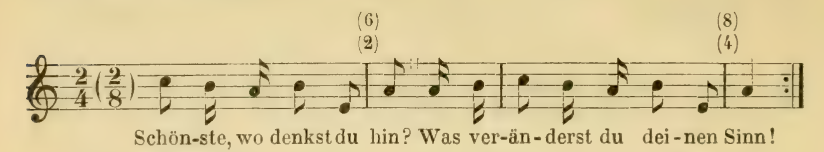


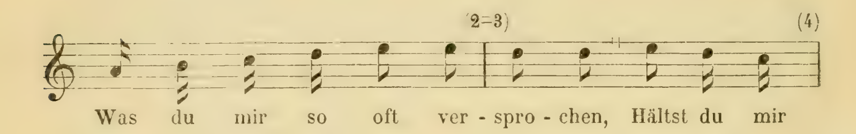
Solches wiederholte Umsetzen des Rhythmus ist durchaus nichts Ungeheuerliches für die Zeit; wir werden dasselbe bei Kaspar Kittel ganz ähnlich finden, aber genau bezeichnet, so daß die Berechtigung meiner Deutungen dadurch belegt wird (S. 351 f.).

Adam Krieger (gest. 1666) überholt als Monodist Albert ganz bedeutend. Manche seiner (nach seinem Tode 1667 in erster Auflage erschienenen) Arien sind allerdings sehr einfach und interpretieren das Versmaß in der schlichtesten Weise mit durchaus befriedigendem Verlauf und normaler Deklamation. Aber er löst auch Probleme mit großem Geschick, z. B. in I, 4 der Neuausgabe in D. d. T. (A. Heuß) findet er sich meisterhaft mit dem kurzzeiligen Texte ab:

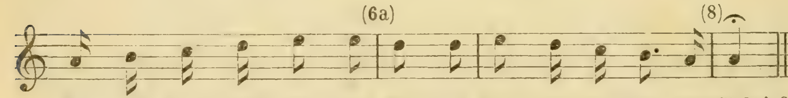
> Schönste, wo denkst du hin?
> Was veränderst du deinen Sinn?
> Was du mir so oft versprochen,
> Hältst du nicht!
> Alle meine Pein
> Ist dir nur ein Schein!
> Wieviel hundert Wochen
> Stehn mir umsonst verpflicht't?

indem er die elliptische Form schwer-leicht-schwer (Pseudo-Dreivierteltakt) heranzieht:

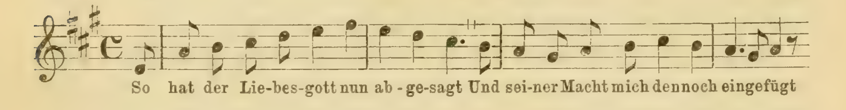








In II, 4 wird er mit fünffüßigen Jamben einwandfrei fertig durch ähnliche Beschleunigung der ersten Füße:

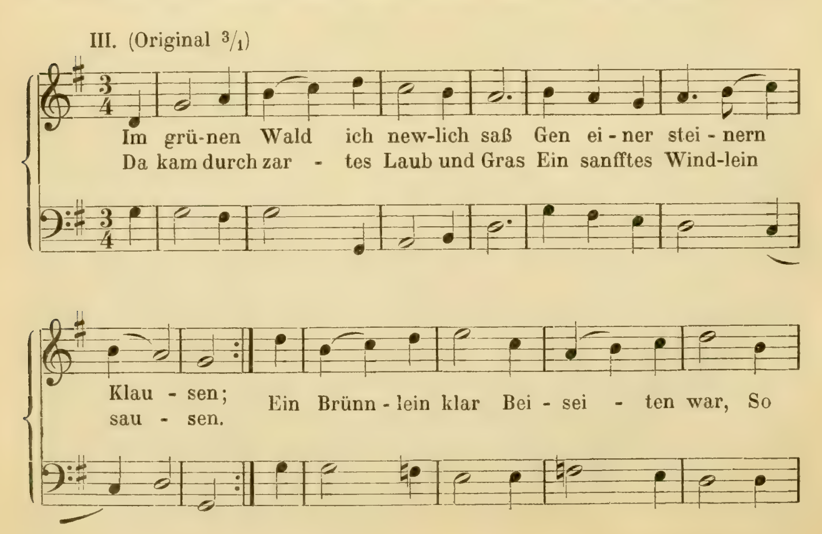


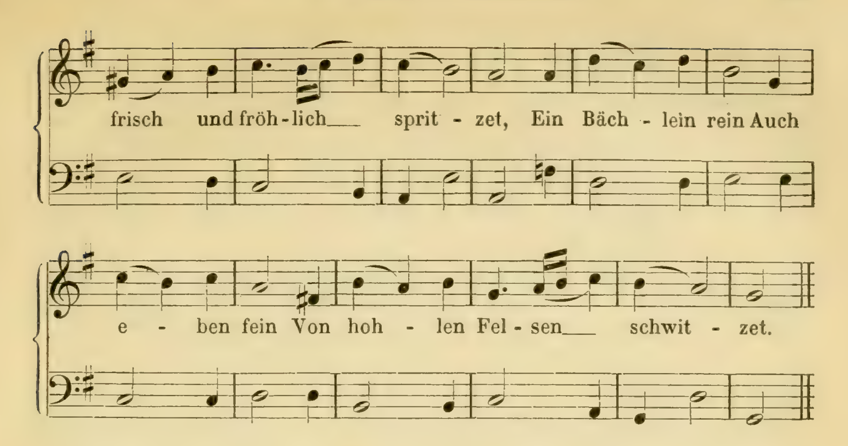
Die Arie I, 2 sieht in der Neuausgabe der D. d. T. schlechter deklamiert aus, als sie ist. Vorgezeichnet ist 𝄵 3, was natürlich einen wirklichen Tripeltakt vermuten läßt. A. Heuß hat, wohl verleitet durch das zugehörige (aber motivisch nicht identische) Ritornell, 3/4-Takt durch punktierte Taktstriche markiert; das ist schwerlich richtig. Alle Mängel der Deklamation schwinden, sobald man statt 3/4- vielmehr 3/2-Takt annimmt (daß der 𝄵 3 nicht 3/4-Takt bedeuten muß, ist ja sicher); die sehr große Zahl der dreisilbigen Zeilenschlüsse (Hérrlichkeit, Hérzeleid, Heúchelei, Betrǘgerei, zúgesagt, wóhl behagt, Wéh und Ach, Úngemach, getrénnet sein usw.), die bei der Annahme von 3/4-Takt als | ♩. ♪ ♩ | 𝅗𝅥 rhythmisiert sind, werden im 3/2 durchaus natürlich untergebracht. Ich lese also:



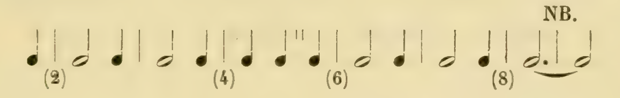
Sehr zu beachten sind die 24 Melodien zu des Jesuiten Friedrich von Spee »Trutznachtigall« (1649 [5. Aufl. 1683]; da aber Spee 1635 gestorben ist, so gehören dieselben jedenfalls in die Zeit um 1630). Ein Beweis, daß Spee selbst auch der Komponist der Melodien ist, läßt sich zwar nicht erbringen; doch kommt ja schließlich darauf auch wenig an. Der Komponist, wer er auch sein mag, verdient unter den deutschen Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts mit an allererster Stelle genannt zu werden, und der Dichter Spee, bei aller süßlichen Schwärmerei in einzelnen Allegorien, mutet doch wie ein verspäteter Minnesänger an und hat neben Opitz Anspruch, als einer der ersten zu gelten, welche ernstlich versuchten, die deutsche Poesie wieder in die Höhe zu bringen (vgl. seine Vorrede: »Daß aber nicht allein in lateinischer Sprache sondern auch sogar in der Teutschen man recht gut Poetisch reden und dichten könne«). Die Melodien sind bis auf Nr. 2 in ihrem Ver-

hältnis zu den Versen einwandfrei. Die Deklamation ist durchweg korrekt, die Melodik ansprechend und von einer imponierenden Logik des Aufbaues, auch die Baßführung frappant gewandt. Den Titel »Trutz-Nachtigall« erklärt die Vorrede stolz genug: »Trutz-Nachtigall wird diß Büchlein genanndt, weilen es trutz allen Nachtigallen süß und lieblich singet und zwar auffrichtig poetisch.« Daß Spee (ähnlich wie Nithart seine derb naturalistischen Dorfpoesien durch Naturschilderungen von entzückender Fassung einleitet) in der Mehrzahl seiner Gedichte auf Umwegen über Weltliches zu seinem eigentlichen Zwecke, nämlich den allegorischen Beziehungen zum Herz-Jesu-Kultus fortschreitet, gibt seinen Werken wirklich etwas an die späteren Minnesänger, etwa Lauffenberg und den Mönch von Salzburg, Gemahnendes. Aber seine Melodien sind denen Nitharts (vgl. I. 2, 264 ff.) näherstehend, gleich ihnen von echter tanzmäßigen Rhythmik belebt und atmen durchaus den Geist moderner Tonalität. Das einzige, was bei ihrer Lektüre hier und da ein Unbehagen aufkommen läßt, ist eben die seltsame Verquickung von Weltlichkeit und Kirchlichkeit. Ganz zweifellos würde man bei Nr. 4 lieber einen Text wie »Ach Elslein, liebstes Elslein mein« anstatt »Ach, wenn doch, Jesu liebster mein« untergelegt sehen, und man wird das Gefühl nicht los, daß diese Melodien wirklich zuerst mit einem weltlichen Text erfunden sind. Das melodisch ganz ähnlich geartete dritte Lied läßt mit dem Text seiner ersten Strophe ganz und gar nicht ahnen, daß es bereits in der zweiten Strophe nach dem Himmelsbräutigam seufzen wird (Unterschrift: »Die Gespons Jesu spielet im Walde mit einem Echo oder Wiederschall«):



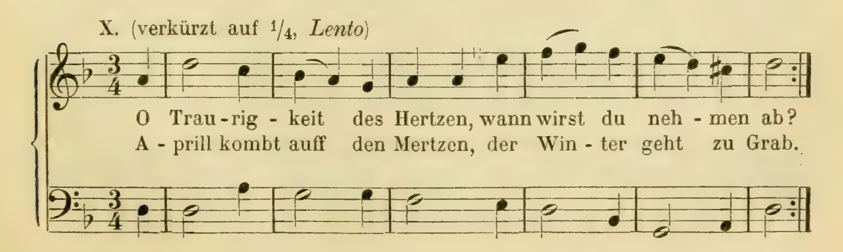


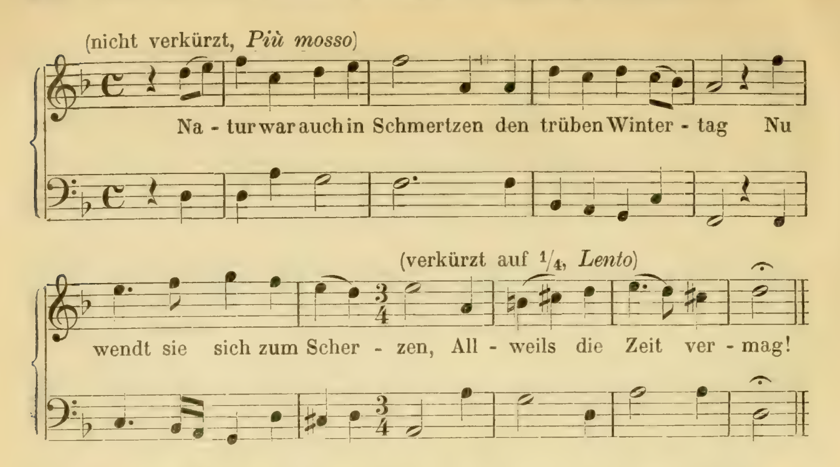
Fünf Lieder Spees, deren Metrum zwischen jambischen Sieben- und Sechssilblern wechselt (Nr. 5, 10, 13, 16, 18), haben dreitaktigen Aufbau (schwer-leicht-schwer); zwei derselben (5, 13) schreiben aber bei jeder zweiten Reimzeile die Schlußfermate aus:



so daß scheinbar siebentaktige Melodieglieder entstehen. Ein Blick auf die metrisch gleichen Nummern, in denen der Dreitaktrhythmus glatt durchgeht (Nr. 10, 16, 18), sowie auf die, in welchen auch der erste Reim gedehnt und daher die Form voll achttaktig ist (Nr. 1, 9, 17), lehrt aber, daß es sich nur um Abkürzung oder Nichtabkürzung des Stillstands bei den Zäsurstellen handelt, im Grunde aber dieselbe Einkleidung vorliegt. Im geraden Takt (C) stehen nur Nr. 12 (auf S. Franz Xaver, erzählend, trochäische 8- und 7-Silbler), 14 (jambische 7- und 6-Silbler), 20 (Ecloga oder Hirtengespräch von der Gefängniß Christi unter der Person des Hirten Daphnis, Metrum wie 12). Zwischen ungeradem und geradem Takt wechselt in kühner aber wohlgelungener Weise Nr. 10.

X. (verkürzt auf 1/4, *Lento*)

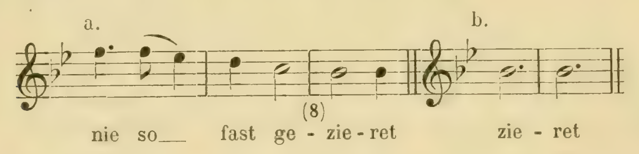




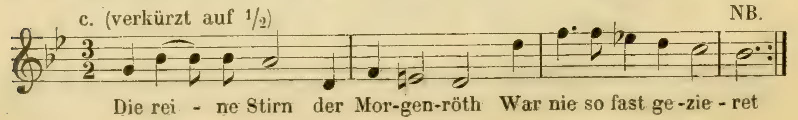
Das Lied Nr. 2 hat vielleicht bei allen drei Hauptschlüssen (2., 4., 6., 8. Zeile) einen Takt verloren, der die letzte Note wiederholte. Seine Deklamation erscheint für Spee fast unmöglich schlecht (die dreisilbigen Anfangstakte aller vier Doppelzeilen machen aber durch steigende Melodie und Überdehnung der Akzentsilben die scheinbar schlechte Deklamation doch gut):



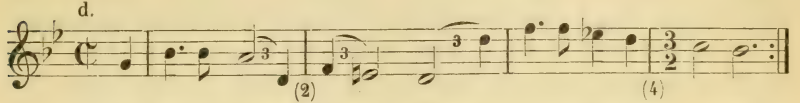
Spee wird vielleicht deklamiert haben wie hier bei a, der zweitaktige Schluß bei b ist allenfalls entbehrlich:



Will man aber eine solche Verballhornung der Textunterlegung (viermal!) nicht annehmen, so bleibt nur die Wahl zwischen zwei ganz anderen Deutungen, deren erste (c) die Tripeltaktvorzeichnung $^3/_2$ auf die Ganzen statt auf die Halben bezieht (dann ist aber die Schlußnote zu kurz, nämlich 𝅗𝅥. statt |𝅗𝅥.|). Das Resultat ist sonst nicht übel und gibt der Melodie etwas Verschwebendes:



Als letzte Möglichkeit aber bleibt schließlich die Annahme, daß Spee doch auch einmal denselben Weg betreten hat wie Heinrich Albert in »Wie selig ist, dem Gott verliehen« (und Kaspar Kittel in »Geht mein Seufzer hin«; s. unten S. 351), nämlich den des Umsetzens, in Triolenbildungen. Dann verläuft allerdings alles ebenso einwandfrei wie in den sonstigen Liedern Spees:



Angesichts des Taktwechsels in Nr. 10 ist doch diese Möglichkeit nicht abzuweisen. Da dieselben rhythmischen Verhältnisse im Abgesange sich zweimal streng wiederholen und dort dieselben Deklamationsprobleme vorliegen, so neige ich entschieden dazu, diese letzte Deutung als die richtige anzusehen; sie allein wird dem Text restlos gerecht.

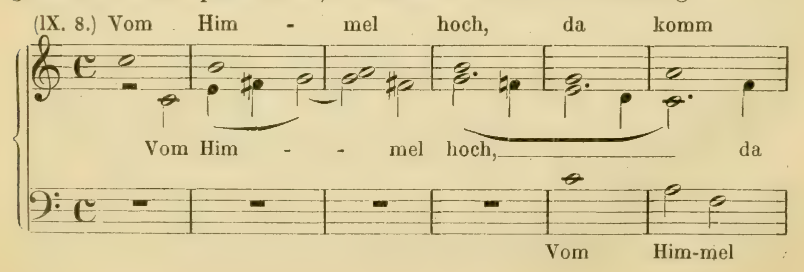
Der als Schriftsteller für Deutschland so wichtige Vermittler der italienischen neuen Strömungen Michael Prätorius (sein Syntagma musicum 1615—1620 geht allerdings weniger auf die eigentliche Monodie ein als auf die durch Gabrieli angebahnte und durch Viadana in neue Wege geleitete Kirchenmusik mit Instrumenten) steht als Komponist — und er ist als solcher sehr bedeutend — fast ganz auf dem Boden der Kunst des 16. Jahrhunderts. Wenn er doch gerade an dieser Stelle unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, so geschieht das aber nicht durch eigentliche Monodien, sondern durch seine vokalen Choralbearbeitungen, mit denen er eine ähnliche führende Bedeutung für die Folgezeit hat, wie Samuel Scheidt mit seinen instrumentalen Choralbearbeitungen (Tabulatura nova 1620). Sein 1605—1610 in neun Teilen erschienenes Riesenwerk »Musae Sionae« mit 1244 mehrstimmigen (2—12stimmigen) Gesängen ist durchaus eine Sammlung von Arbeiten über protestantische Choräle, und zwar Arbeiten so mannigfaltiger Art, daß es beinahe alle Möglichkeiten erschöpft; er beginnt mit den Prunkstücken im Stile der venezianischen und römischen Schule zu 8—12 Stimmen (Teil 1 bis 4), geht dann aber zu Arbeiten mit beschränkter Stimmenzahl über (Teil 5—7), bringt im 8. Teil schlichte vierstimmige Harmonisierungen »in contrapuncto simplici nota contra notam« (zum Teil von andern Komponisten) und im neunten Teile Bicinia und Ticinia »auff Motetten-, madrigalische und sonsten noch eine andere vom Autore selbst erfundene Art«, als Anhang des 7. Teiles auch vier vierstimmige Choralbearbeitungen für Instrumente von großer

Ausdehnung und imponierender Faktur (drei im fugierten Stil: »Ein feste Burg«, »Christ unser Herr zum Jordan kam« und »Wir gläuben all an einen Gott« und die letzte über »Nun lob mein Seel den Herren« im einfachen Kontrapunkt, aber reich koloriert). Außerdem gibt er aber in den Vorreden noch Anweisungen, wie man seine Tonsätze weiter variieren kann durch Wechsel der Besetzung der einzelnen Strophen (Wechsel zwischen Chor, Solostimme mit Orgel statt der andern Stimmen und Gemeindegesang).

Die »von dem Autore selbst erfundene Manier« ist die in der »Nota autoris ad lectorem musicum« § 5 erklärte: »3. ist etwa eine Clausul mit dem Text aus dem Choral genommen und dieselbe contrapunktweise zum gantzen Choral durch und durch geführt«. Ein in dieser Weise angelegtes Tricinium, das nur in einer Stimme den Choral ganz bringt, während die anderen sich auf eine fortgesetzt wiederholte Zeile beschränken, ist aber auch schon Nr. 71 des 5. Teils, und zwar ein viel charakteristischeres als die im 9. Teil (Nr. 176 u. m.). In V, 71 ist besonders das abrupte »Ich bring euch« des Diskant höchst auffällig, auch das »Da komm ich her« des Alt wird erst nach den ersten Takten des Cantus firmus im Tenor verständlich; diese beiden Oberstimmen mit ihren abgerissenen Textteilen flattern über dem gemessen einhergehenden Tenor wie ein paar Engel:

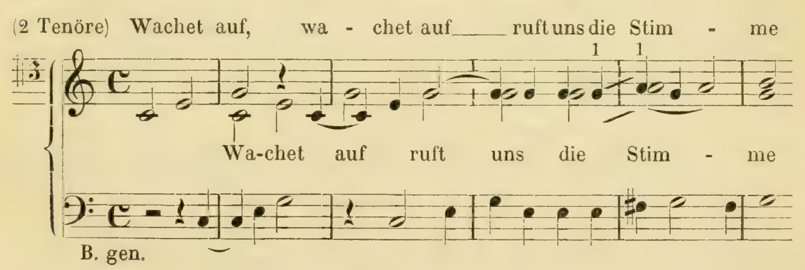


Nr. 8 des 9. Teils bringt denselben Choral mit dem Cantus firmus im Diskant, gibt aber in den beiden andern Stimmen, die ganz frei kontrapunktieren, ebenfalls den Text vollständig:





Prätorius gibt sogar die Mitwirkung der Orgel in mehrfacher Form frei, hat aber nur für fünf zweistimmige Sätze (IX 191, 195, 198, 208, 212) einen »Bassus generalis pro organo si placet« geschrieben. Diese Stücke sind nicht bedeutend. Die beiden Vokalstimmen sind in engem Abstande imitierend geführt, aber in derselben Tonlage, und kommen zu keiner ausgiebigeren Entfaltung. Der Baß ist streckenweise mit der jeweilig tiefsten der beiden Stimmen identisch (Basso seguente), aber mehr wie zufällig. Zwar sagt Prätorius selbst (Nota ad lectorem 1): »Es wolle sich niemand irren lassen, daß Unisoni und Octaven im Baß mit der einen unter den anderen beyden Stimmen, welche das Fundament führt, mit unterlauffen, denn es studio von mir also gesetzt«. Diese captatio benevolentiae kann aber der Dürftigkeit der Stücke nicht aufhelfen. In Nr. 212 stehen aber gar Einklänge der beiden Vokalstimmen:



Nein, diese fünf Stücke fügen Prätorius' Ruhmeskranze kein neues Lorbeerblatt ein; auch die Anweisuug für den Organisten »damit es nicht zu bloß zugehe, auffm Klavicymbel, Regal oder Orgel Quinten und Terzien (denn Sexten und Syncopationen müssen allhier außengelassen werden) zu greifen«, hilft ihm nichts. Der Versuch, die neue Mode als erster in Deutschland mitzumachen, ist mißglückt. Und doch — wie seltsam, daß der vollendete Meister des polyphonen Stils und der Erfinder der Tricinien mit kunstvoller Umspielung des Chorals mit zwei frei motivisch figurierenden Stimmen

mit einem gewissen Stolze diese kindlichen Versuche auf einem ihm fremden Gebiete präsentiert! Mit um so größerem Nachdruck muß aber auf seine Leistungen auf den Gebieten hingewiesen werden, wo er zu Hause ist. Daß alle Choralbearbeitungen, vor allem aber die, welche einen Choral als Cantus firmus durchführen, doch der Monodie zugehören, haben wir ja genügend betont und motiviert, und Prätorius steht da als hochbedeutender Repräsentant an allererster Stelle (nur Haslers Psalmen und christliche Lobgesänge »fugweis« von 1607 sind ebenso früh auf dem Plane, vgl. S. 154).

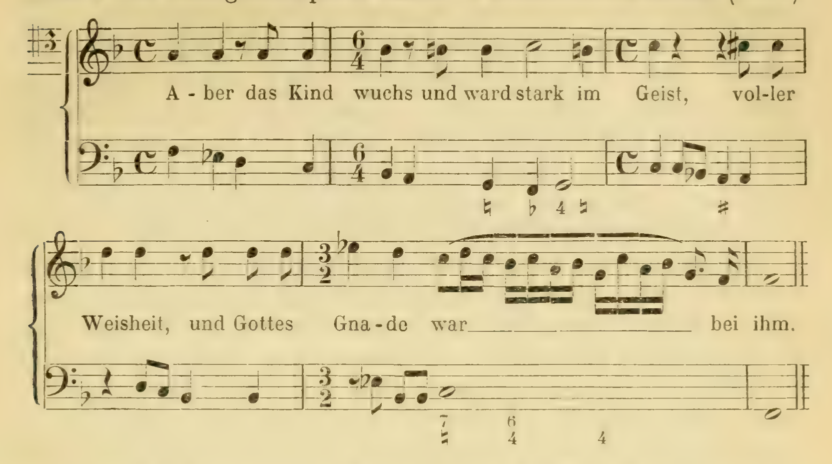
Daß die Denkmäler deutscher Tonkunst bis jetzt Michael Prätorius umgangen haben, ist verwunderlich und vielleicht durch den embarras de richesse zu erklären. Wenn er aber schließlich an die Reihe kommt, sollten auch die vier instrumentalen Choralbearbeitungen mit zuerst zugänglich gemacht werden.

Andreas Hammerschmidts Dialogi (1645) gehören zu den über Viadanas Kirchkonzerte direkt aus der polyphonen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts herausgewachsenen Werken und berühren sich mit dem neuen Stile nur, wo eine Stimme längere Strecken allein mit dem Basso continuo auftritt. Es ist aber bemerkenswert, wie weit der Ernst gläubiger Überzeugung den sächsischen Organisten von dem Wesen der weltlichen Monodie wegführt. Eine kleine Probe aus dem 9. Dialoge (D. T. Ö. VIII, 1, S. 53) muß hier genügen, einen Begriff von seiner Schreibweise zu geben:



Vgl. auch den in meiner »Musikgeschichte in Beispielen« mitgeteilten Dialog »Ich leide billig« (Nr. 96).

Wie Heinrich Schütz den rezitativischen Stil anfaßte, zeige der Schluß des Evangelistenparts seines Weihnachtsoratoriums (1664):



Von der Musik seiner Oper »Dafne« (1627 in Torgau zur Vermählung der Prinzessin Sophie von Sachsen mit Georg II von Hessen-Darmstadt), dem ersten deutschen Opernversuche überhaupt, ist nichts erhalten, ebensowenig von seinem Ballett »Orpheus« (1638 zur Hochzeit Georgs II. von Sachsen). Als Schüler von Giovanni Gabrieli fand Schütz seinen Schwerpunkt im vollstimmigen, mehrchörigen Tonsatze. Doch betrat er freilich mit seinen »Kleinen geistlichen Konzerten« (2 Bücher, 1636 und 1639, »in stile oratorio«) das Gebiet der Kirchenmusik für 1—5 Stimmen mit Continuo; und ausgeführte Motetten im 3. Teil der Symphoniae sacrae, welche »abgeschlossene biblische Vorgänge« musikalisch ausdeuten, entstanden ebenso wie Hammerschmidts Dialogi wenigstens zum Teil durch Anregung der italienischen dramatischen Musik und »mit Anlehnung an die Form des sogenannten geistlichen Konzertes« (Spitta), und von seinen großen oratorienartigen Werken enthalten die Auferstehungshistorie von 1623, die Weihnachtshistorie von 1664 und die »sieben Worte am Kreuz« rezitativische Partien von großer Ausdehnung mit Continuo, während die vier Passionen die ältere Manier des psalmodierenden Vortrags ohne Begleitung festhalten. Die mit Streichorchester begleiteten Rezitative des Evangelisten in Schützs Auferstehungshistorie (1623) sind außer den Schlußtakten des Gesangs Possenti spirti im 3. Akt von Monteverdis Orfeo (Sol tu nobile Dio), das älteste Beispiel des Vorkommens des Recitativo accompagnato.

Merkwürdig wenig Beachtung fanden bis jetzt, soviel ich sehe, die »Arien und Kantaten mit 1, 2, 3 und 4 Stimmen« (mit B. c.) von

Kaspar Kittel, »kurfürstl. sächs. Cammer-Musikanten« (Dresden, 1638). Selbst die bezüglich der Monodie in Deutschland im 17. Jahrhundert so vieles wertvolle Material sichtende Studie von Kurt Fischer über Gabriel Voigtländers Oden und Lieder von 1642 ignoriert dieses höchst beachtenswerte Werk gänzlich. Hätte es Fischer berücksichtigt, so hätte er freilich nicht schreiben können (Sammelb. d. I. M.-G. XII, 1 [1910], S. 39): »Es ist bemerkenswert, daß von Anfang an, obwohl doch das einstimmige Lied aus Italien kam, keine einzige der deutschen Liedersammlungen den Stil der Caccini usw. nachahmte bis auf das Unicum bei Voigtländer« (Nr. 26 — beiläufig ein sehr wenig caccinisches Tanzliedchen, das von Orazio Vecchi stammt). »Das mag zum Teil der Mangel an passenden Sängern bewirkt haben« usw. Mit dieser Schwierigkeit für die deutschen Sänger rechnet allerdings auch Kittel, wenn er in der Vorrede »An die noch ungeübten Sänger« sagt: »daß diese Cantaten, sonderlich aber die ersten mit einer wie auch etliche mit zwey Stimmen, welche ich vor die mir untergebenen Kapellknaben, damit sie in der Höhe zu singen gewehnet und der Stimmen mächtig und geläuffig werden möchten, auffgesetzet, denenjenigen, so bey der Italienischen Manier zu singen nicht herkommen oder von derselben unterrichtet, etwas schwer seyn und vorkommen werden: Dieselben wollen aber hiermit berichtet seyn, daß im Fall eines oder des andern Wissenschaft sich soweit nicht erstreckete, solche zu treffen oder von sich selbst zu lernen, daß sie unter die erste Strophe oder Stantze alle folgende Worte legen und also nur die schlichte Melodey singen oder doch ihnen die leichtesten Theile erwehlen und die andern Worte unter dieselben accommodieren können, biß so lange sie die andern auch ausüben und lernen mögen.«

Mit dem Namen Kantate meint Kittel (was das Register nicht angibt) die ganz in der Weise der Italiener über gleich bleibendem Baß durchkomponierten mehrstrophigen Gesänge Nr. 1—7 (a 1) und 11—12 (a 2); Nr. 8—10 und 13—30 haben überhaupt nur für die erste Strophe notierte Musik. Diese nicht durchkomponierten Lieder Kittels stehen aber auch nicht auf dem Standpunkte der sonstigen deutschen Oden und Lieder, wie sie nicht nur im 17., sondern auch noch im 18. Jahrhundert geschrieben wurden; denn sie sind mehrstimmig gesetzt und streng imitierend, manche fast kanonisch, nur wenige schlicht Note gegen Note. Kittel, der 1624 bis 1628 auf Kosten des Kurfürsten in Italien studierte, aber auch Schüler von Schütz war, offenbart in dem Werke ein höchst respektables Können und hat, wenn irgendeiner, Anspruch darauf, daß ihm die Übertragung der Caccinischen Kompositionsweise auf

deutsche Liedertexte zugeschrieben wird. Daß er damit nicht eben großen Anklang gefunden, scheint freilich festzustehen. Die Texte sämtlicher 30 Gesänge sind deutsche. Für die uns hier besonders interessierenden »Kantaten« werden ein paar Angaben erwünscht sein:

I. »Mein Lieb wie schöne bist doch du« (nach d. hohen Lied Salomonis 4). Sopran u. B. c., 7 Strophen mit gleichem Baß. *G*-moll, Strophe 1—5 C, 6—7 $^{3}/_{1}$-Takt.

II. »Ich bleib und bin des Liebsten für und für.« Sopran u. B. c., 4 Strophen mit gleichem Baß (zweiteilig mit :||:). *G*-moll $^{3}/_{2}$.

III. »Coridon der gieng betrübet.« Alt mit B. c., 5 Strophen mit gleichem Baß. *A*-moll C.

IV. »Wie schöne Füß und auch wie schöne Schuh« (n. d. hohen Lied 4). Tenor mit B. c., 9 Str. mit gleichem Baß (zweiteilig mit :||:). *D*-moll $^{3}/_{1}$.

V. »Kombt, laßt uns ausspazieren Zu hören durch den Wald Die Vögel musicieren, Daß Berg und Thal erschallt.« Baß mit B. c., 6 Str., mit gleichem Baß (*Aria di Ruggiero*). *G*-dur C.

VI. »Gleichwie zur Sommerszeit.« 2 Soprane mit B. c., 8 Str. mit gleichem Baß (*sopra la Romanesca*), *B*-dur C (!, ist aber $^{3}/_{2}$).

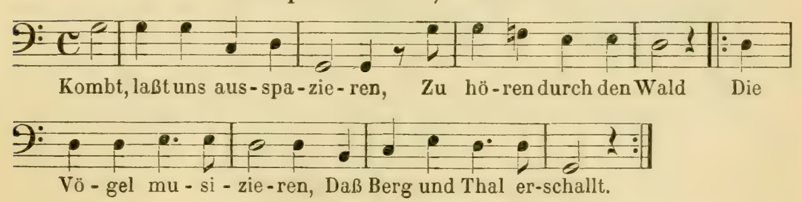
VII. »Auff, meine Harff.« 2 Soprane mit B. c., 5 Str. mit gleichem Baß und kurzen Ritornellen (B. c.) und Coda. *G*-dur C.

XI. »Jetzund kömbt die Nacht herbei.« 2 Tenore mit B. c., 4 Str. mit gleichem Baß (*Aria di Ruggiero*). *G*-dur C.

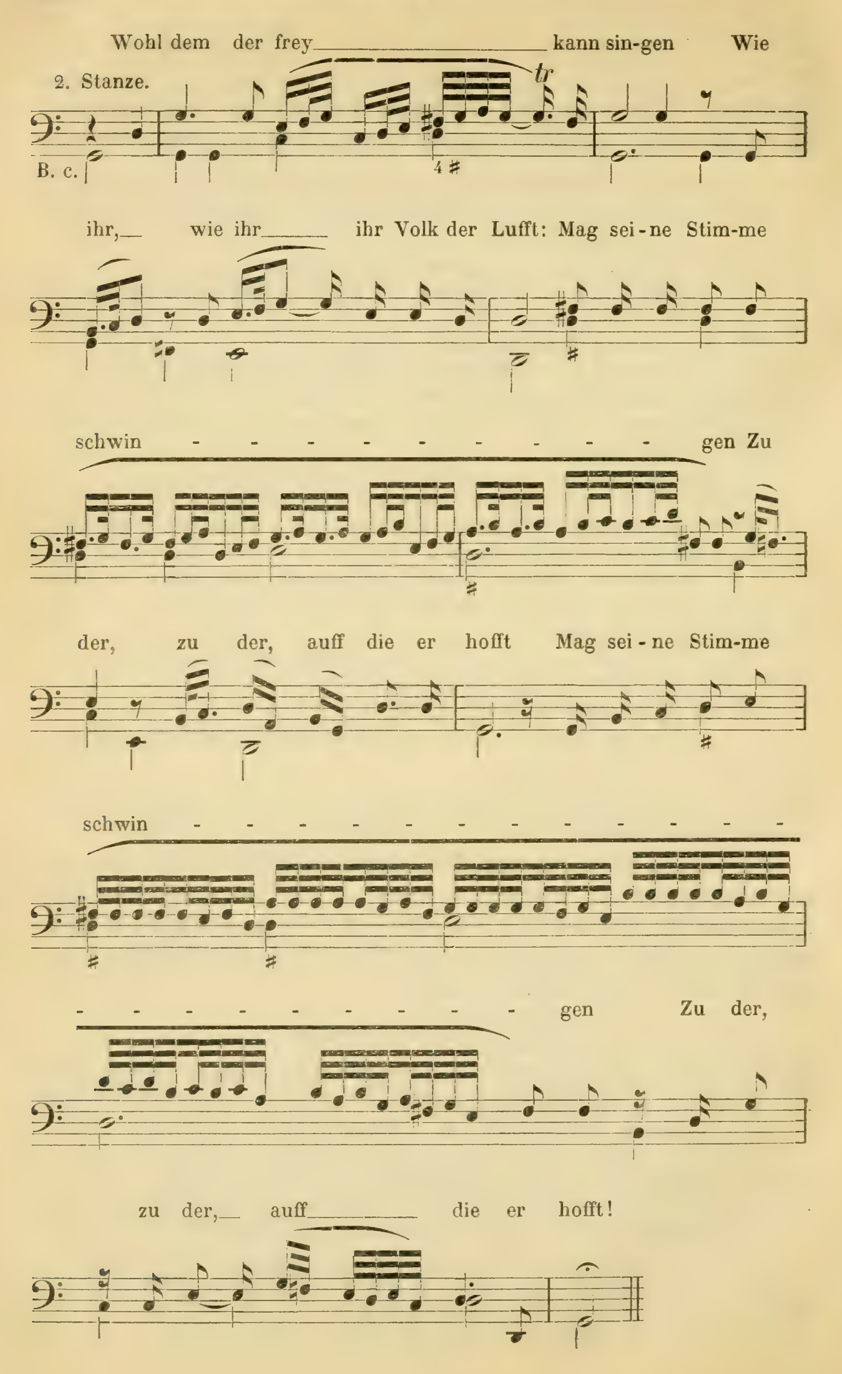
XII. »Geht mein Seuffzer hin.« 2 Tenore mit B. c., 4 Str. mit gleichem Baß. *D*-moll (C, 3, C, 3, C!).

Das durch Mendelssohns Komposition als gemischtes Quartett der Gegenwart so vertraut gewordene »Kombt, laßt uns ausspazieren« (Nr. V) als Baß-Sololied über den Ruggiero-Ostinato interessiert uns wohl zunächst in erster Linie. Die erste Strophe adaptiert Kittel auf den Ostinato selbst:

Kaspar Kittel, Kantate V.



Das wird freilich den Dresdener Kapellsängern keine Not gemacht haben. Aber ehe sie Strophe 2—3 gut herausbrachten, werden sie wohl einige Übungszeit nötig gehabt haben:


Wohl dem der frey kann sin-gen Wie
2. Stanze.
B. c.
4♯
ihr, wie ihr ihr Volk der Lufft: Mag sei-ne Stim-me
schwin - - - - - - - - - - gen Zu
der, zu der, auff die er hofft Mag sei-ne Stim-me
schwin - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - gen Zu der,
zu der, auff die er hofft!

Ich___ wer-de nicht______ er-hö-ret Schrey ich gleich, schrey

3. Stanze.

___ ich gleich oh-ne Ruh, Die so mich sin-gen leh - - -

ret, Stopft selbst die Oh - - - - - - ren zu! Die

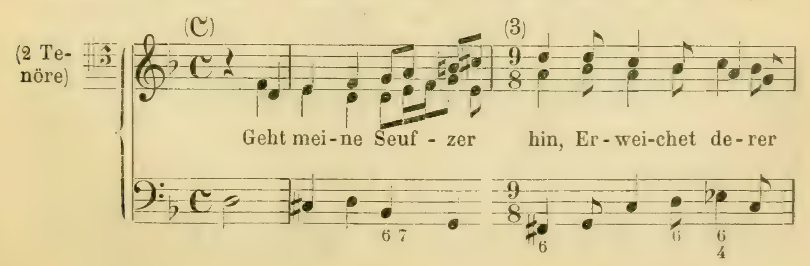
NB.

___ so mich singen leh - - ret, stopft selbst, stopft selbst, stopft

selbst______ die Oh - - - ren zu!

(6 Stanzen)

Da haben wir den ganzen Caccini, aber natürlich wegen des obstinaten Basses ohne alle Taktwechsel und Disproportioniertheiten. Wer aber vielleicht gegen meine rhythmische Deutung von Heinrich Alberts »Wie selig ist, der Gott« (S. 336) Bedenken haben sollte, dem mag Kittels »Kantate« Nr. XII mit ihrem fünfmaligen Taktwechsel in einer sechszeiligen Strophe zum Glauben verhelfen (ich verkürze Kittels C auf die Hälfte, 3 auf den vierten Teil):





In den Folgestrophen geht's natürlich wieder heiß her, und zwar in beiden Stimmen (mit engen Imitationen), aber die Taktwechsel bleiben bis zu Ende dieselben wie in der ersten Strophe. Leider muß ich mir versagen, das Ganze herzusetzen. Wohl aber gebe ich noch die ersten Strophen von Nr. XI (über dem Ruggiero-Baß) und Nr. VI (sopra la Romanesca).


K. Kittel, Nr XI. Sopra l'Aria di Ruggiero. a 2 Tenori.




Ruh' geht an Mei-ne Sor - ge kömbt
gewünschte Ruh' geht an Mei-ne Sor -
her-an! Die gewünschte Ruh' geht
ge kömbt her - an! Die gewünschte Ruh' geht
an: Mei-ne Sor - ge kömbt her - an!
an: Mei-ne Sor - ge kömbt her-an!
Aria VI a 2 Soprani sopra la Romanesca.
Gleich-wie zur Som - - mers-zeit usw.
(orig. C)
Gleich - wie zur Sommers-zeit, wenn al-les fröh - lich,
wenn al-les fröh - lich, fröh - lich blü - het Und man sich

Und man sich Wald, Feld, Berg und Thal ver-jün-gen sie - - -

Wald, Feld, Berg und Thal ver-jün-gen sie-

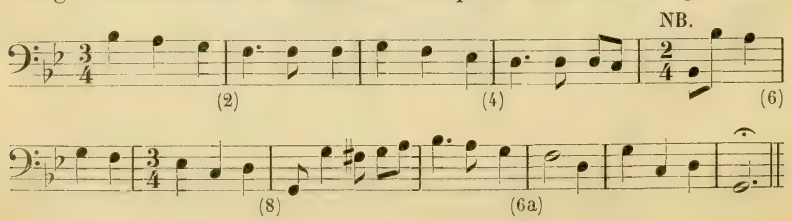
het, Vor al - ler Blu - men Schar, so ir - gend mö-

het, Vor al - ler Blu - men Schar, so ir - gend mö - ge

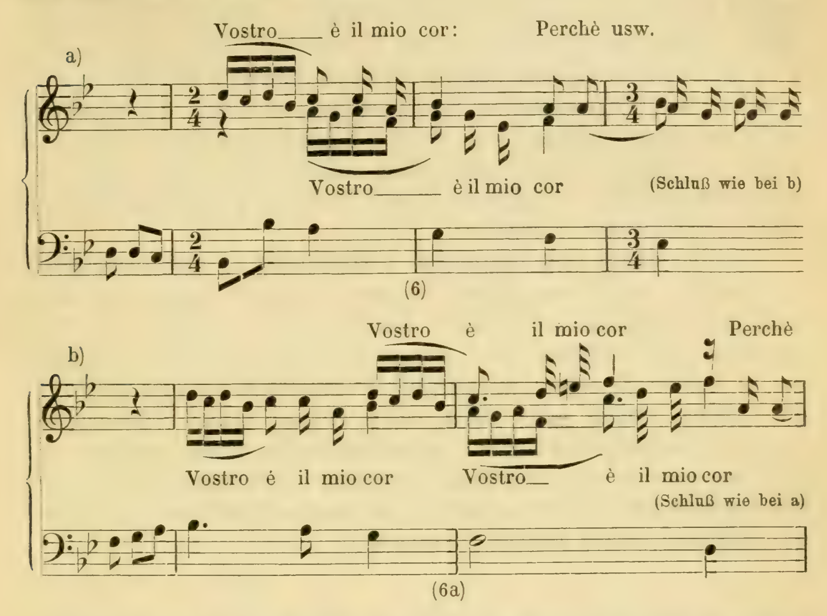
- ge seyn, Die schöne Li - li - e läßt blicken ih-ren Schein!

seyn, Die schöne Li - li - e läßt blicken ih - ren Schein!

16 Jahre vor Kittel hatte auch schon Filippo Vitali, der Komponist der Oper »Aretusa« (1620) ein Gesangs-Duett über dem Romanesca-Baß geschrieben (Arie a 1, 2, 3 voci, 1622, Venedig bei Gardano, S. 12). Vitali war selbst ein ausgezeichneter Sänger (er selbst sagt in der Dedikation »uscendo della mia voce«), und seine Komposition ist frei von der Überladenheit derjenigen Kittels; sie hat auch die Merkwürdigkeit, daß sie in den sonst glatten Verlauf im Tripeltakt zu Anfang des ersten Nachsatzes zwei Takte Dupeltakt (Duolen) bringt. Der Baß ist in allen vier Strophen ohne Änderung dieser:



Natürlich notiert auch Vitali durchweg mit C und verrät nichts von der wahren Taktart des Stückes. Daß aber wirklich dieser Unterschied der Taktart zwischen 6—7 und 6a—7a vom Komponisten gemeint ist, erweist mit zwingender Logik die Komposition der 4. Strophe, welche eine wiederkehrende Imitation das zweitemal um zwei Viertel erweitert:



Dieses prächtige Zeugnis für die Richtigkeit meiner Deutungsweise bedarf wohl keiner Entschuldigung seiner nachträglichen Anführung.

Die seltsamen Schwierigkeiten, welche einer gerechten Beurteilung der Vokalmusik in dem neuen Stil der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Wege standen, sind durch unsere Untersuchungen wenn auch gewiß nicht restlos beseitigt, so doch sicher sehr stark vermindert worden; denn natürlich erfordert die Anwendung der aufgewiesenen Mittel der Analyse: Feststellung des Reimgebäudes und Nachweis der zwischen ihm und der Struktur der Melodie erkennbaren Beziehungen, in jedem weiteren Einzelfalle wieder ein ernsthaftes Sichversenken, ausdauernde Geistesarbeit. Aber es ist doch, denke ich, ein schöner Fortschritt, daß wir überhaupt mit wohldefinierbaren Begriffen den Schöpfungen einer uns fremd gewordenen Zeit nahen und ihre größere oder geringere Kompliziertheit konstatieren, und uns so die starken Wirkungen auf die Zeitgenossen, die wir ohne weiteres nicht nachzuempfinden

vermögen, begründen können. Es steckt ein gut Teil echter Romantik, hochgesteigerten Wollens, ahnungsvollen Strebens in diesen Erstlingen des neuen Stils. Diese Sturm- und Drang-Periode des 17. Jahrhunderts erreicht um dessen Mitte ihr Ende, und wir werden nicht nötig haben, für die formenschönen, ohne Einführung in die Tendenzen der Komponisten unmittelbar wirksamen und verständlichen Werke der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts in ähnlicher Weise wie für jene älteren Werke ins Detail einzudringen. Und da mit dem Übertritt in die klassische Periode der italienischen vokalen und instrumentalen Kammermusik die Zahl der allgemein in Neuausgaben zugänglichen Werke schnell wächst, so bedarf es auch für unsere Darstellung nicht mehr einer Anhäufung illustrierender Beispiele; vielmehr dürfen wir mit gutem Gewissen auf diese Publikationen verweisen.

Für die damit sich ergebende Ungleichheit in der Ausdehnung der Kapitel und Paragraphen meines Werkes brauche ich wohl nicht um Nachsicht zu bitten. Unsere junge musikgeschichtliche Forschung ist vorläufig noch darauf angewiesen, Hand anzulegen, wo es dunkle Epochen aufzuhellen, versunkene Schätze zu heben gilt. Jedes ernste neue Werk wird darum seinen Schwerpunkt in einer beschränkten Anzahl neuer Nachweise finden müssen und übrigens in ausgedehntem Maße Anspruch auf Ergänzung bezüglich allbekannter feststehenden Dinge durch ältere Werke haben. Anders zu verfahren, wäre falsche Ökonomie.

§ 82. Ergänzendes. Die englischen Virginalisten. Spanischer Ursprung des Ostinato und des doppelgriffigen Gambenspiels. Deutsche Klaviermusik. Französische Lautenmusik.

Wir haben die um 1600 florierende englische Virginalmusik schon einmal flüchtig erwähnt (S. 183) als eine der ersten Pflegestätten der Komposition über einen Basso ostinato. Die bedeutendste Sammlung dieser Erstlinge kunstmäßiger Klaviermusik, das Fitz-William-Virginalbook, liegt seit einigen Jahren in Druckausgabe von J. A. Fuller-Maitland und B. Squire vor (Kompositionen von Bull, Byrd, Morley, Tallis, Dowland, P. Philipps u. a.). Es ist ein Werk, das einerseits auf derselben Basis steht wie die deutschen Orgeltabulaturbücher, da es wie diese Vokalsätze für das Tasteninstrument umschreibt und koloriert (u. a. auch schon Caccinis Amarilli mia bella); anderseits berührt es sich in den zahlreichen vollstimmigen Tanzstücken (Pavanen, Galliarden) mit den 4—6 stimmigen Tänzen der deutschen Komponisten, die um diese Zeit stark unter englischem Einfluß stehen, bald aber ihre Vorbilder über-

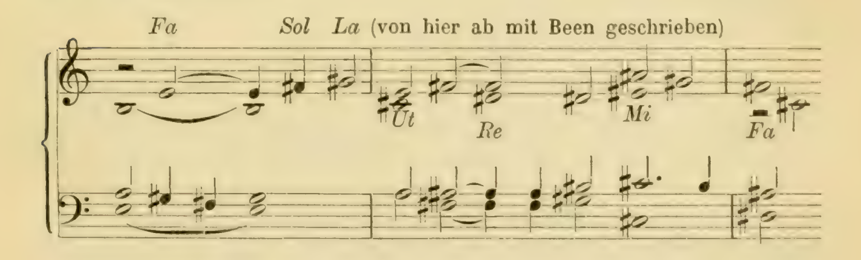
bieten (vgl. S. 184). Die **Grounds** der englischen Virginalisten haben aber nicht grundlegende Bedeutung für die Komposition über einen Basso ostinato gehabt. Einmal ist gar manches der Stücke als Ground bezeichnet, das gar nicht einen eigentlichen Ostinato hat sondern vielmehr ein Thema nach Art des Ricercar oder der Fantasia fugenartig durch die Stimmen führt, so z. B. Nr. 240 (von Farnaby) und die vier genau so wie ein halbes Jahrhundert früher Fuenllana (Fantasia sobra un passo forçado) die sechs Stufen des Hexachords *Ut Re Mi Fa Sol La* als Obligo festhaltenden Nr. 51 (Bull), 101 (Byrd), 118 (J. F. Sweelinck) und 215 (wiederum Bull). Es sieht beinahe so aus, als ob diese vier Bearbeitungen Gegenstand einer Art von Wettkampf gewesen wären. Unsere modernen Freunde der »ganztonigen Tonleiter« werden ihre Freude an Nr. 51 haben, die nacheinander die Hexachorde auf

g, *a*, *h*, *cis (des)*, *es f*

und dann als zweite Hälfte die auf:

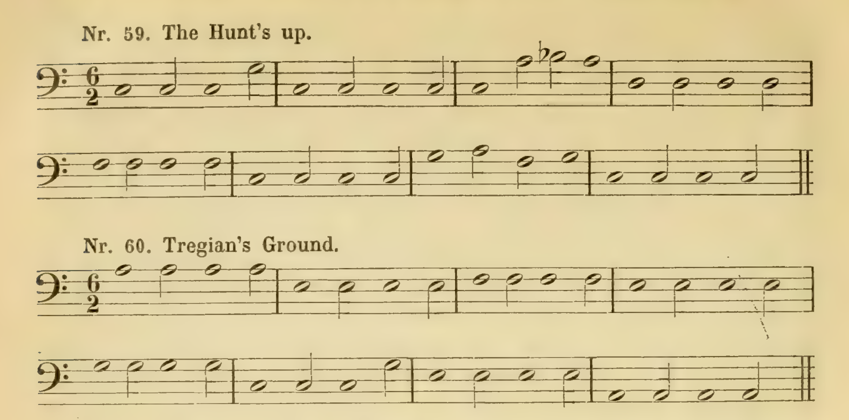
as, *b*, *c*, *d*, *e*, *fis*

bringt und mit kurzem Entschluß sich dann wieder in *G*-dur festsetzt. Wie das gemacht ist, mag der Übergang von *h* = *ut* zu *des* = *ut* illustrieren:



Das geht freilich als Ganzes über Venosa und Monteverdi, ist aber natürlich doch ohne eigentlichen Kunstwert, ein halsbrecherisches harmonisches Experiment. Byrd und Sweelinck gehen lange nicht so weit wie Bull, sondern beschränken sich auf ein paar naheliegende Tonarten. Die letzte Bearbeitung Bulls unterbietet aber auch diese, indem sie trotz großer Längen sich durchaus auf *Ut* = *G* beschränkt.

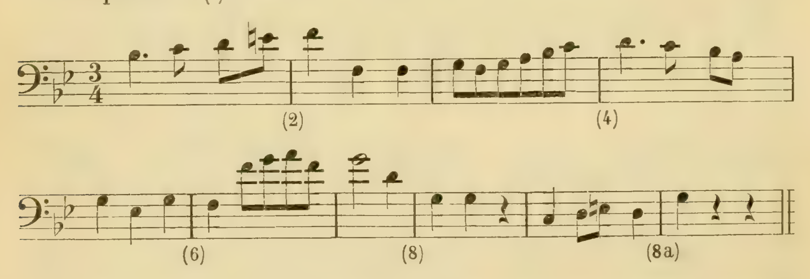
Einen wirklichen Ostinato haben nur Nr. 59 und 60, beide von Byrd; aber freilich sind das ein paar an sich interesselose Bässe.



Nr. 59. The Hunt's up.

Nr. 60. Tregian's Ground.

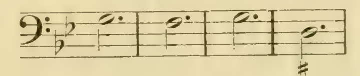
Eine ganz ähnliche farblose Haltung zeigen aber auch noch die Grounds in Simpsons Division Violist (1659) und Playfords Division violin (ca. 1680). Daß solche ausdrucksarme Bässe die Wurzel einer durch Jahrhunderte blühenden Literatur gewesen wären, ist gewiß schwer glaubhaft. Ein gut Stück weiter in der Erkenntnis des Ursprunges der Komposition über einen Basso ostinato bringt uns neuestens Alfred Einsteins »Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert« (1905). Es war mir ganz entfallen, daß ich selbst schon 1903 (Große Kompositionslehre I, 411) auf die »Romanesca« des Alonso de Mudarra (1546) aufmerksam gemacht habe, welche das mehrfach erwähnte Baßthema bereits sehr wohl erkennbar bringt (mit fünf Variationen), und zwar im Tripeltakt (!):



Der Name Romanesca (= Romanze) tritt wohl damit vor allem in Gegensatz zu Moresca; wie eine einzelne Melodie dazu kam, speziell diesen Gattungsnamen zu tragen, bleibt aber unaufgeklärt.

Einstein weist nun des näheren überzeugend nach, daß die Kunst, auf Grund eines bleibenden Fundaments immer neue Oberstimmen zu improvisieren, und zwar auf der Vihuela de arco, d. h. der Baßviola, der Gambe, spanischen Ursprungs ist und bereits 1553,

also 106 Jahre vor Simpsons Division violist, von Diego Ortiz in seinem »Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos depuntos en la musica de Violones« systematisch gelehrt wird. Was da Ortiz für das Zusammenspiel des Violone mit dem Klavier (Cimbalo) lehrt, eröffnet wieder ganz neue Perspektiven für die Vorgeschichte der Monodie, und zwar der instrumentalen: ein unentwegt ein paar simple Akkorde als harmonisches Fundament wiederholendes Klavier als Begleitung einer künstliche Variationen im ganzen Bereich ihres Umfangs auspinnenden Gambe — ja, das ist doch wirkliche Monodie! Sehr bedeutsam ist auch Einsteins Heranziehung des Berichtes des Vincenzo Bonizzi (in der Dedikation seiner Stücke für Viola bastarda vom Jahre 1626), wie er dem ins 16. Jahrhundert gehörigen Orazio Bassani (genannt Orazio della Viola) sein Gambenspiel habe am Klavier begleiten müssen. Zu den von Einstein angezogenen Zeugnissen für die Bedeutung dieses Gambenspiels kommt auch noch das des Vincenzo Giustiniani (bei Solerti, Orig. S. 125): »Di viola bastarda ho sentito un Orazio della Viola, che serviva il duca die Parma.« Es drängt sich auch der Gedanke auf, daß die in Neapel zuerst aufgekommenen Gesänge bis an die Grenzen der Baßtiefe und Tenorhöhe (S. 46, 224) in ursächlichem Zusammenhange mit dem Gambensolospiel und seinen frappanten Lagenwechseln stehen. Das mit sämtlichen (acht) Variationen bei Einstein mitgeteilte Beispiel (Recercada V) aus Ortizs Traktat ist in der Tat eine regelrechte Chaconne, und zwar eine über einem Baß von nur vier Takten und eigentlich auch nur vier Noten



und von einem venezianischen Ursprung der Chaconnen kann fürderhin keine Rede mehr sein. Daß die um die Mitte des 17. Jahrhunderts weltberühmte englische Gambenvirtuosität auf dem Umwege über Italien aus Spanien gekommen ist, hebt Einstein nachdrücklich hervor, weist auch zugleich darauf hin, daß vielleicht Spanien die »Spiel- und Stilgesetze der Laute lange vor 1500 auf die Streichinstrumente angewandt« habe (S. 2). Vgl. dazu die für das 15. Jahrhundert im Akkompagnement von mir nachgewiesenen Doppelgriffe II[1], S. 46. Bezüglich subintendierter Doppelgriffe ist Einstein sehr vorsichtig, weist aber einmal (S. 51) für eine spätere Zeit auf ihre Möglichkeit hin (für eine Sonate von Reinken). Die spanische Gitarrentabulatur, wie sie zahlreichen monodischen Werken zu Anfang des 17. Jahrhunderts beigedruckt ist (z. B. bei Landi 1620 und 1637, Vitali 1622, Olizzi 1627, Laurenzi 1641,

Bussati 1644 u. a. m.), nämlich mit großen lateinischen Buchstaben A—Z und ein paar Hilfszeichen (†, ꝛ, 9, ℞) für die landläufigen Griffe sämtlicher Dur- und Mollakkorde über alle fünf Saiten, läßt aber wegen der Identität der Stimmungsweise doch ziemlich bestimmt vermuten, daß auch die vollen Akkordgriffe der Gambe in ähnlicher Weise selbstverständlich gewesen sein werden. Es ist darum vielleicht erwünscht, die von Bussati 1644 mitgeteilte, in Bohns Breslauer Katalog S. 81 abgedruckte Grifftabelle hier in Übertragung der sich aus ihr ergebenden Akkorde in Noten einzuschalten. Für die eine Quinte tiefer stehende Gambe, die auch in der Höhe eine Saite mehr hat (wie die Laute), ergeben sich natürlich etwas abweichende und noch reichere Verhältnisse, aber doch durchaus analoge.



Daß die Buchstaben bereits für die Zeit um 1620 ebenso gelten, habe ich durch Vergleiche festgestellt. Nur für *C*-dur, *G*-dur, *F*-dur und *E*-moll sind hier zwei verschiedene Griffe disponiert (ein Fehler bei dem Griff L [3 statt 4 auf der *h*-Saite] wurde von mir korrigiert).

Meine Vermutung, daß die Spanier auch schon in früheren Epochen der Musikgeschichte mit an der Spitze marschierten (II [1],

---

[1]) Auf ein Unikum der Verwendung der Gitarren-Tabulatur macht Leichtentritt (Ambros IV[3], 888) aufmerksam (Recitativi ad libitum sopra accordi di Chitarra, von Stefano Pasori, mitgeteilt von O. Chilesotti); dem Text sind nur die Tabulatur-Buchstaben übergeschrieben, die Rezitative soll der Sänger improvisieren.

S. 225), hat durch Einsteins Untersuchung eine neue Bekräftigung erfahren.

Die historische Bedeutung der englischen Virginalmusik wie auch der englischen Gambenmusik erscheint nun freilich wesentlich eingeschränkt durch diese neuen Erkenntnisse. Wenn aber M. Seiffert (Gesch. der Klaviermusik, S. 67) darauf aufmerksam macht, daß die Pflege der Chromatik in der englischen Klaviermusik nicht durch das Bedürfnis stärkeren Ausdrucks motiviert sei wie bei den italienischen Madrigalisten, so geht das wohl zu weit; ist der Chromatik wirklich ein starker Ausdruck eigen — andernfalls würde die Motivierung auch für Rore, Vicentino, Monteverdi u. a. nicht stichhaltig sein, — so muß dieselbe auch in der Instrumentalmusik zur Geltung kommen und kann nicht zu einem bedeutungslosen »instrumentalen Hilfsmittel« werden, vorausgesetzt, daß der Komponist nicht ein schablonenmäßiger Nachahmer ist. Gerade der durchschnittlich ernsthaften und pathetischen Grundstimmung der Mehrzahl dieser Virginalstücke fügt sich das schwermütige, ringende Wesen der Chromatik sehr wohl ein. Wenn die Annahme begründet ist, daß die Kontinentflucht der englischen Musiker katholischer Konfession nach der Thronbesteigung Jakobs I. den englischen Instrumentalstil nach den Niederlanden und nach Deutschland verpflanzte (Seiffert, S. 72), so ist auch ernstlich in Erwägung zu ziehen, ob nicht die gerade um diese Zeit sich vollziehende Vertiefung der Setzweise der Tanzstücke in Deutschland auf englische Einflüsse zurückzuführen ist. Die Tänzesammlungen von Hildebrand und Füllsack (Hamburg 1607 und 1607) weisen auffallend viele englischen Namen auf (Bateman, Brade, Dowland, Harding, Holborn, Johnson, P. Philips); William Brade ist sogar schon seit 1594 auf dem Kontinent, auch der Engländer Thomas Simpson gehört zu den namhaftesten Komponisten von Tanzstücken vertiefter Faktur. Der Unterschied der nach 1600 sich entwickelnden Schreibweise der Tänze gegenüber derjenigen des 16. Jahrhunderts ist doch so auffallend, daß es sehr nahe liegt, an eine direkte Beeinflussung durch die Engländer zu denken. Freilich wird erst gegen die Mitte des Jahrhunderts eine in den Spuren der Engländer wandelnde Klaviermusik bemerkbar. Sehr richtig bemerkt H. H. Parry (Oxfort hist. III, 369): »Germany, which was destined to surpass all other nations in instrumental music, was slow to enter the field of music for domestic keyed instruments« und verweist zur Erklärung auf die intensive Pflege der Orgelmusik. Erst die 1903 von Richard Buchmayer entdeckten Lüneburger Tabulaturbücher haben ans Licht gebracht, daß um 1640—1660 deutsche Komponisten mit Erfolg den englischen

Klaviermeistern nachstrebten und sie überholten (M. Weckmann, Jakob Prätorius, Franz Tunder). Aber wie schon angedeutet, ist die Setzweise der deutschen in Stimmen gedruckten Tänze seit dem zweiten Jahrzehnt (Peurl, Schein, Barth. Prätorius, Val. Otto, Er. Widmann, Sam. Scheidt, G. Engelmann usw.) der der englischen Virginalisten nah verwandt, und die Engländer selbst haben auch schon vor 1600 in demselben durchgearbeiteten Stile für ein Ensemble mehrerer Instrumente (Consort lessons, Consorts) in Stimmen herausgegeben, so 1599 Thomas Morley »Consort lessons . . . for 6 instruments to play together«, John Dowland 1605 »Lachrymae or Seven teares, figured in seven passionate Pavans . . . in five parts«, Philipp Rossetor 1609 »Lessons for consort« (6 st.); handschriftlich erhalten sind aus derselben Zeit Fancies für Violen von Coperario, Royal consort of viols und Great consort von William Lawes (gest. 1645). Aber Parry ist in starkem Irrtum, wenn er meint (a. a. O. S. 334): »In Germany composers do not seen to have cultivated music for stringed instruments in combination with quite so much zeal as in England.« Gerade das Gegenteil ist der Fall: die Literatur der englischen Consort-Musik ist nur klein im Vergleich mit der deutschen vielfach in den Vorreden ausdrücklich für Streichinstrumente bestimmten seit dem zweiten Jahrzehnt, und zur Zusammenstellung von Suiten schreiten die Engländer erst beinahe 50 Jahre später fort (Matthew Lock »The little consort of three parts«, 1656).

Wie oben angedeutet, hatten die deutschen Organisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts wenig Interesse für das Klavier, dessen Literatur zunächst ungeschieden von der der Orgel blieb; das Klavier war ihnen im Grunde als Hausinstrument nur ein Stellvertreter der Orgel und hatte auch in dieser Eigenschaft noch in dem Positiv einen Konkurrenten; zur Begleitung des weltlichen Gesanges dominierten noch die Instrumente der Lautenfamilie (Theorbe, Chitarrone, Gitarre). Seiffert (Gesch. der Klaviermusik, S. 103) datiert eine eigentliche Scheidung von Klavier- und Orgelmusik in Deutschland seit Erasmus Kindermanns Harmonia organica (1645). Die deutsche Orgelmusik kultiviert neben den aus Italien herübergekommenen Formen des Ricercar (Fantasia), der Kanzone und der Tokkata auch die orgelmäßige (kolorierte) Bearbeitung von Motetten und Madrigalen, verschmäht aber auch nicht Tanzstücke aller Art, so schon in Elias Amerbachs Tabulaturbuch vom Jahre 1571 (deutsche Täntze, Galliarden und mehrstimmige Passometzen) und ebenso in den Büchern von Bernhard Schmid sen. (1577), Jak. Paix (1583), Jak. Nörmiger (MS. 1598) und Bernhard Schmidt jun. (1607). Ob Seifferts Ansicht, daß die weltlichen Stücke und die Tänze nicht für

Orgel sondern für Klavier gemeint seien, (S. 22) stichhaltig ist, mag dahingestellt sein (er motiviert das mit der Lautenartigkeit ihres Satzes); hätte er recht, so wäre eben eine Scheidung doch schon so frühe vorhanden. Bald aber wird ein Hauptgegenstand der Orgelkomposition in Deutschland die Choralbearbeitung, und zwar in dem Maße, daß sie der deutschen Orgelkunst ihr eigentliches Gepräge gibt. Daß schon vor der Reformation Bearbeitungen kirchlicher Choräle (Hymnen, Antiphonen, Introitus u. a.) für Orgel in Deutschland gepflegt worden sind, haben wir Bd. II[1], S. 134ff. an Beispielen des Leipziger Mensuralcodex aufgewiesen; dieselben beschränkten sich aber auf Begleitung einer in gleichen Noten gehenden kirchlichen Melodie durch kunstvoll kontrapunktierende Unterstimmen. Diese Art der Bearbeitung haben die englischen Virginalisten weitergebildet durch Aneinanderreihung einer Anzahl verschiedener Kontrapunktierungen derselben Melodie (Felix namque von Tallis [Fitzwilliam-Virg.-B. Nr. 109 und 110, Gloria tibi trinitas von Bull [Nr. 44], In nomine von Bull [Nr. 37 und 119] und von Blitheman [Nr. 50], Veni von Bull [Nr. 108], Christe redemptor von Bull [Nr. 125]). Durch J. P. Sweelinck wurde diese Art der Choralvariation der norddeutschen Organistenschule übermittelt und besonders durch Samuel Scheidt (Tabulatura nova 1624) gepflegt. Seiffert bezeichnet es geradezu als die bedeutsame geschichtliche Mission Scheidts, die gesamte bisherige Technik der geistlichen und weltlichen Variierungskunst auf das Gebiet der Choralbearbeitung hinübergeleitet zu haben. Der Name »Tabulatura nova« bezieht sich auf Scheidts Partitur-Notierung der Stücke mit einem Fünfliniensystem für jede Stimme, so daß über die Stimmführung niemals ein Zweifel möglich ist (»also ist eine jede Stimme besonders gesetzt, damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstabentabulatur versetzen könne«). Scheidts Manuskript des Werks war noch in deutscher Tabulatur abgefaßt (vgl. Seifferts Vorwort der Neuausgabe in den D. d. T., Bd. 1, S. VII); die neue Form seiner Drucklegung hat zweifellos viel beigetragen, die deutsche Tabulatur außer Kurs zu bringen.

Man beachte wohl, daß diese Choralbearbeitungen, in denen der Choral seine strenge Form in gleichen Noten wahrt, während die kontrapunktischen Gegenstimmen die mannigfaltigsten Figurationsformen annehmen, eine enge Verwandtschaft mit den Arbeiten über einem Ostinato haben. Nur bildet freilich der Umstand einen tiefgreifenden Unterschied, daß ein ostinater Baß immer nur sozusagen ein starres Gerüst bildet, welches zu verdecken und vergessen zu machen Aufgabe der Bearbeitung ist, der Choral dagegen durchaus dominierend bleibt und bleiben soll. Denn die liturgische Bestimmung

des Chorals als Gemeindegesang erforderte dessen auffällige Herausstellung in unveränderter Gestalt; auch wenn die Gemeinde ihn nicht mitsingen sollte, lag doch das Offenlassen der Möglichkeit dieses Mitsingens, wenn auch nur im Geiste, in der Tendenz der Zeit. Bedeutsame Vorläufer dieser instrumentalen Choralarbeiten sind die vokalen in allen nur denkbaren Kombinationen in des Michael Prätorius Musae Sioniae (1605—1610), die wir weiterhin zu würdigen haben werden (auch ein paar vierstimmige instrumentale [nicht für Orgel] im 7. Buche des Werks), sowie einige Nummern von H. L. Haßlers »Psalmen und christliche Lobgesänge» vom Jahre 1607, die durchaus im Motettenstil die Choralzeilen streng imitierend behandeln, aber in einer Stimme den Choral in längeren gleichen Noten geben (zwei fünfstimmige sogar mit kanonischer Verdoppelung des Cantus firmus); ebenso wurzeln Michael Altenburgs »Newe liebliche Intraden mit sechs Stimmen« vom Jahre 1620 in dieser Tendenz, »welche zu förderst auff Geigen, Lauten-Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind, darein zugleich eine Choralstimme auß dem Gesangbuch deß Herrn D. Martin Luther... von jedermann kan mitgesungen werden«.

Daß eine solche Verquickung praktisch liturgischer Zwecke und gesteigerter Kunstleistung zu ästhetischen Bedenken Anlaß gibt und zu Konflikten führen mußte, soll nicht verschwiegen werden. Zunächst hatte aber der Choral einen ganz bedeutenden Einfluß auf die fernere Entwicklung der Kirchenmusik als ein wesentlicher Faktor für das Zustandekommen größerer Formen, wie wir weiterhin sehen werden. Die Orgelkomposition blieb auch durchaus nicht bei bloßen Kontrapunktierungen der Choralmelodie stehen, sondern schritt zu den mannigfaltigsten Umgestaltungen derselben fort, sei es, daß sie dieselbe, wie schon Haßler getan, zeilenweise imitatorisch verarbeitete (ohne einen Cantus firmus in gleichen Noten) oder daß sie die Melodie selbst freier auszierte und so künstlich umschrieb, daß nur der Kenner der Melodie sie darin zu verfolgen imstande war, aber an ein Mitsingen der Gemeinde nicht mehr gedacht werden konnte — ich muß mir hier versagen, ausführlicher auf das Thema einzugehen, verweise aber einstweilen auf die vortrefflichen Ausführungen Spittas in seiner Bach-Biographie (an den im Register des 2. Bandes unter »Choral« verzeichneten Stellen).

In ein neues Stadium tritt die deutsche Klaviermusik mit den Suiten Joh. Jak. Frobergers. Zwar erschienen erst 1693 und 1696 eine Anzahl seiner Orgel- und Klavierkompositionen im Druck; da er aber bereits 1667 (zu Héricourt bei Montbéliard) gestorben ist und elf handschriftliche Suiten in der Berliner Bibliothek mit 1649 datiert sind, auch die Suite auf den Tod Ferdinands IV.

(gest. 1654) bestimmt datierbar ist und er bereits 1637 (bis 1657, mit Unterbrechungen durch seinen Studienaufenthalt 1637—41 bei Frescobaldi in Rom und 1645—53, wo er in Paris und London verweilt zu haben scheint) Hoforganist in Wien war, so wird wohl sicher ein erheblicher Teil seiner Werke als noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden anzunehmen sein, also zu einer Zeit, wo Klaviersuiten anderweit überhaupt noch nicht nachweisbar sind. Man wird daher nicht umhin können, in ihm einen der Schöpfer der Klaviersuite zu sehen. Da er in allen 30 Suiten durchweg die Ordnung Allemande, Courante, Sarabande, Gigue einhält (nur in der 1. und 4. fehlt die Gigue, in der 28. und 30. fehlt die Courante, die 25. und 27. bestehen nur aus Allemande und Courante; in dem Berliner Manuskript von 1649 schwankt die Ordnung noch, sofern fünf keine Gigue haben und sechs die Gigue zwischen Allemande und Courante stellen), d. h. also die Neuordnung der Suite hat, welche die zweite Hälfte des Jahrhunderts an die Stelle der alten (Pavane, Gaillarde, Courante, Allemande, Tripla) setzt, so muß er wohl als der Begründer dieser Neuordnung betrachtet werden, die zwar in der französischen Lautenmusik der Zeit 1640—60 sich allmählich herausbildet, aber keineswegs so bestimmt wie bei Froberger. Merkwürdig ist, daß eine größere Anzahl der Gigues Frobergers im geraden Takt stehen, überwiegend im punktierten Achtelrhythmus verlaufend; vielleicht sind daran englische Jigs schuld, die er in London kennen gelernt. Im übrigen ist aber ein starker französischer Einfluß ganz unverkennbar. Daß die von Froberger gewählte Ordnung der Sätze in der französischen Lautenmusik um 1650 sich entwickelt, hat Tobias Norlind ausführlich nachzuweisen versucht (Sammelb. d. I. M.-G. VII, 2). Aber gegenüber dem Lautenstile z. B. des Denis Gaultier (Vierteljahrschr. f. Musik II) ist doch Frobergers Stil wesentlich voller und kompakter, den englischen Virginalisten näherstehend. Daneben bleibt freilich auch zu bedenken, daß die deutsche Ensemble-Suite gegen 1650 bereits eine ansehnliche Entwicklung genommen hatte, die Froberger unmöglich unbekannt geblieben sein kann. Vielleicht muß man annehmen, daß Froberger, der in Paris nachweislich mit Gaultier und mit Chambonnières, dem Nestor der Pariser Klaviermeister (Lehrer von Louis Couperin, d'Anglebert und Le Bègue), verkehrt hat, bewußt deutsche, italienische, französische und englische[1]) Elemente in seinem Stile verschmolzen hat. Schon daß Froberger seinen Stücken nicht in der Art der Franzosen Namen gegeben

[1]) Der Anschluß an die englischen Virginalisten zeigt sich z. B. auch in der Fantasia über das *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La* (nur mit *C=Ut* und *G=Ut*).

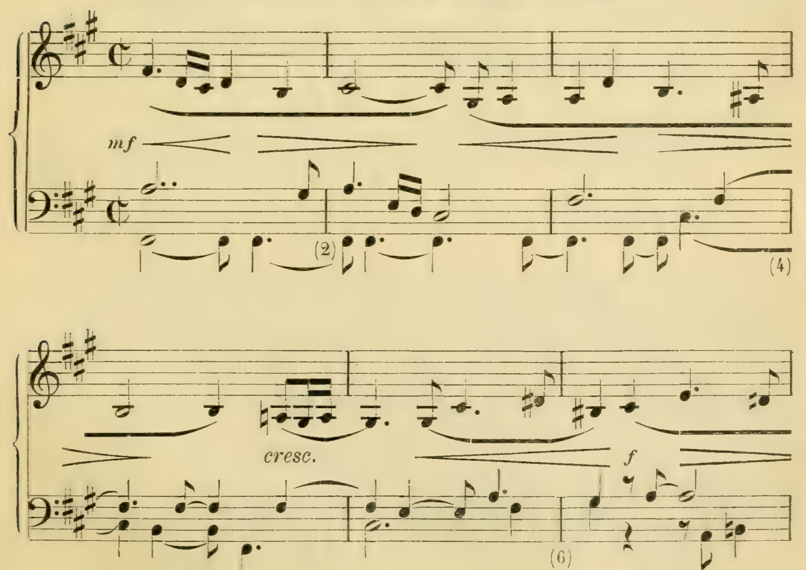
hat, beweist, daß er keineswegs als ein Nachahmer der Franzosen angesehen werden wollte. Man wird auch kaum anders können, als ihn neben Chambonnières und L. Couperin und nicht in ihre Gefolgschaft zu stellen. Seine Werke liegen in Gesamtausgabe von Guido Adler leicht erreichbar vor (D. d. T. i. Ö. IV[1], VI[2] und X[2], auch separat in 2 Bänden, I.: 25 Tokkaten, 8 Phantasien, 6 Kanzonen, 18 Capricci, 4 Ricercari, II.: 30 Suiten und 7 Suitensätze).

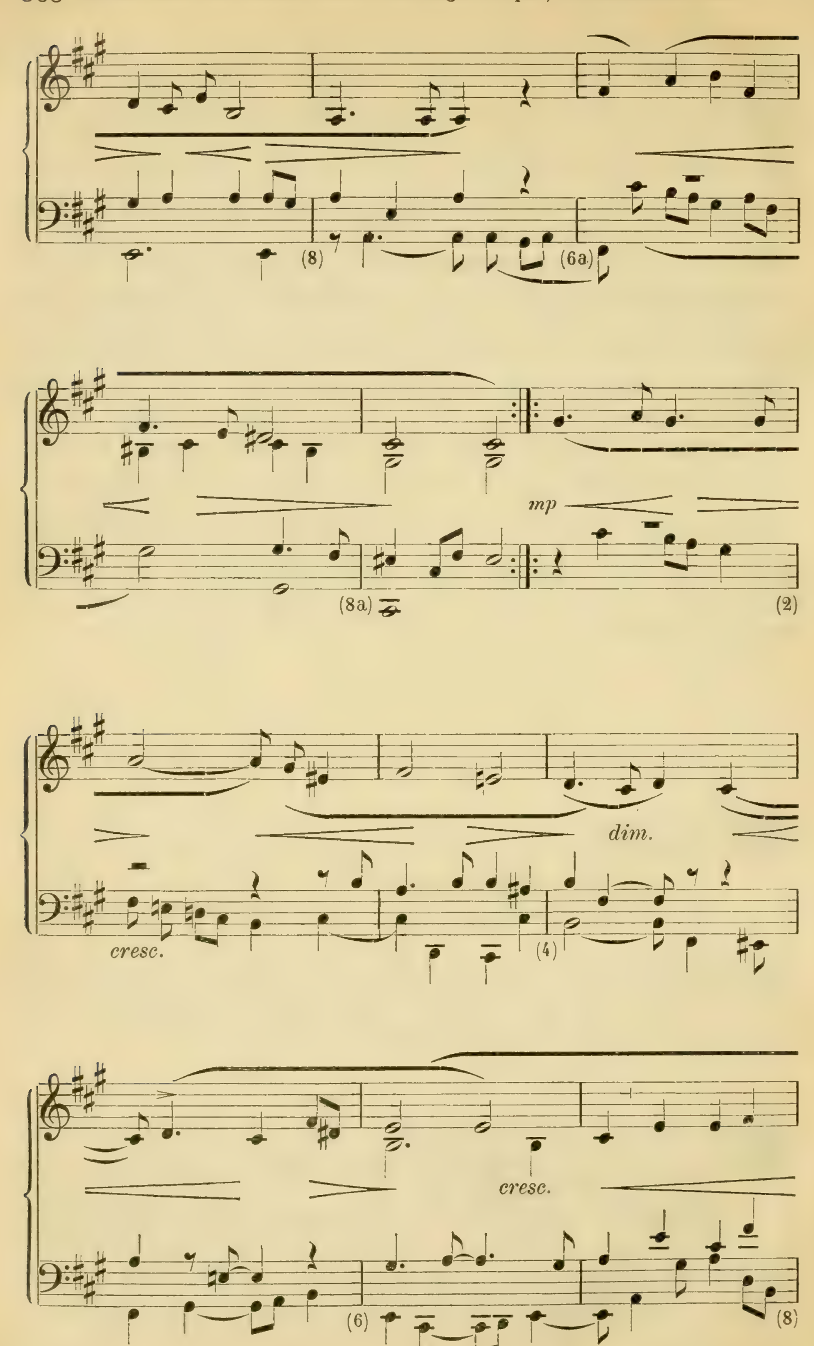
Von der Bedeutung des französischen Lautenmusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts gibt die wertvolle Studie Oskar Fleischers über Denis Gaultier im 2. Bande der Vierteljahrsschrift für Musik ein zulängliches Bild. Der zum Abdruck gebrachte Inhalt des Codex Hamilton 142 (im Kupferstichkabinett des Berliner Kgl. Museums) zeigt die Lautenkomposition auf einem Standpunkte angelangt, den man ohne Einschränkung als klassisch bezeichnen darf. Der Vergleich mit der durchgebildeten Lautenmusik der Spanier im 16. Jahrhundert ergibt das überraschende Resultat, daß die französische Lautenmusik den für jene charakteristischen Ricercarstil vollständig aufgegeben und vielmehr den neuen monodischen Stil auf diesem Spezialgebiete zur Reife gebracht hat. Mit den dürftigen Intabulierungen von Gesangsstücken und Tanzstücken, wie sie die italienische und deutsche Lautenmusik noch in dieser Zeit überwiegend bringt, mit von falschen Fortschreitungen strotzenden Akkordunterlegungen für eine allein einwandfrei gegebene Oberstimme hat der neue französische Stil nichts mehr zu schaffen, sondern zeigt durchaus jene kontrapunktische Durchbildung und Abklärung, welche wir in Italien auf dem Gebiete der vokalen Monodie sich allmählich entwickeln sahen. Gegenüber der englischen Klaviermusik springt die Beschränkung auf eine kleinere Stimmenzahl (zwei, gelegentlich drei und nur ganz ausnahmsweise für kleine Strecken vier Stimmen) sofort in die Augen — eine weise Beschränkung in Rücksicht auf die Natur des Instruments. Da die für die Folgezeit so bedeutsame französische Klaviermusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus dieser Lautenmusik herauswächst, so ist es sehr wichtig, darüber Klarheit zu gewinnen, daß diese Lautenliteratur selbst schon einen hohen Kunstwert hat und daher die Leistungen z. B. eines Esajas Reusner doch nur in der natürlichsten Weise an diese Vorbilder anschließen und sie weiterentwickeln. Die allgemein übliche Art, Lautensätze in Mensuralnoten umzuschreiben, wie sie besonders Chilesotti in Anwendung gebracht hat (ebenso Fleischer a. a. O.), vermag freilich dem gemeinen Leser kein genügendes Bild von dem Werte der Stücke zu geben. Schon daß der ganze Tonsatz eine Oktave höher notiert wird, ist verhängnisvoll, da das trotz der orientierenden Beischrift eine falsche

Tonhöhenvorstellung erzeugt. Schlimmer ist aber, daß die Griffe nur als Griffe wiedergegeben sind und kein Versuch gemacht ist, die vom Komponisten gemeinte Stimmführung klarzustellen. Es wird daher nicht nutzlos sein, wenn ich hier zwei der Stücke von Denis Gaultier einschalte, und zwar zwei Tombeaux, d. h. Trauerstücke zum Gedächtnis an werte Verstorbene, wie sie durch Gaultier anscheinend aufgebracht worden sind, aber in der späteren Literatur (z. B. auch bei Marin Marais) in Menge anzutreffen sind. Frobergers beide Lamenti auf den Tod Ferdinands III., desgleichen das Tombeau auf Mr. Blancheroche (»fait à Paris«) und seine Londoner Plainte zur Vertreibung der Melancholie verdanken jedenfalls seiner Bekanntschaft mit Denis Gaultier ihre Entstehung, sind aber stark durch den dicken Satz der Engländer beeinflußt. Nicht das geringste Verdienst dieser französischen Lautenmusik ist ihre tonale Bestimmtheit. Die Modulationen sind klar und vielgestaltig und geben wertvolle Winke für die Ausdeutung von Stücken für andere Instrumente, in denen die Accidentalen unvollständig beigefügt sind. Nicht das geringste von Altertümlichkeit oder auf die Kirchentöne zu schiebendem seltsamen harmonischen Wesen ist in ihnen zu entdecken.

Denis Gaultier (um 1650).

Hamilton-Codex Nr. 15. *Tombeau de Mademoiselle Gaultier.*




(8)
(6a)
mp
(8a)
(2)
dim.
cresc.
(4)
cresc.
(6)
(8)



Denis Gaultier (gegen 1650).

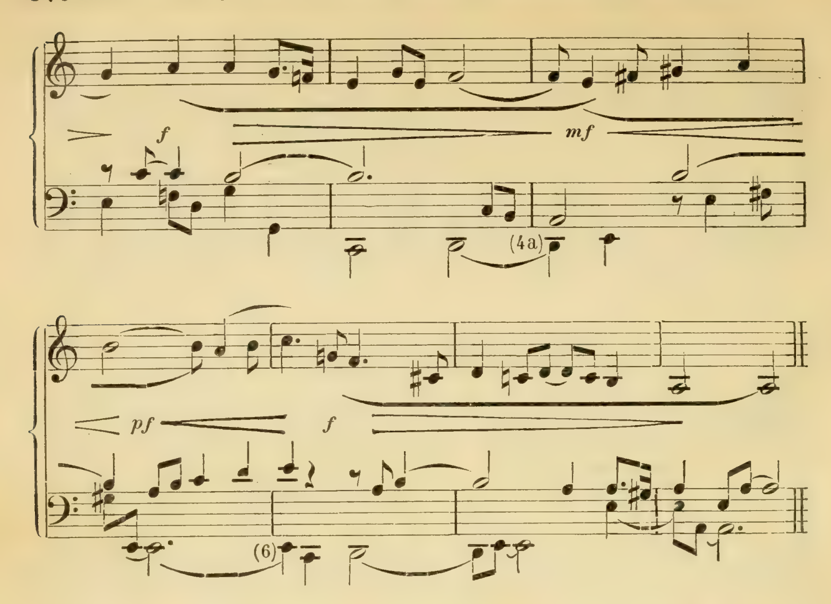
Hamilton-Codex Nr. 60: *Tombeau de Mr de Lenclos.*

mf (2) (4)

(6) (6a)

(8)

mf pf (2) (4)



Die Tombeaux erscheinen gewöhnlich in den Suiten an erster Stelle, d. h. statt der Allemande, und sind durchaus als Sprößlinge der Pavane zu betrachten wie die Einleitungen der französischen Ouvertüren.

Angesichts solcher Leistungen begreift man, daß in Frankreich damals nach Mersennes Zeugnis die Laute als das vornehmste Instrument galt.

XXIV. Kapitel.

Der Sieg der formalen Prinzipien und die Weltherrschaft der Italiener.

§ 83. Arie, Kammerkantate und Kammerduett.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind alle die Keime neuer Formen, welche wir aufweisen konnten, kräftig entwickelt, und es ersprießt schnell auf allen Gebieten der Musik ein farbenprächtiger Blütenflor, wie ihn die Musikgeschichte kaum ein zweites Mal aufzuweisen hat. Aus der Fischotter (Doni) des fortgesetzt arios deklamierenden Stils der Florentiner Monodie hat sich durch reinliche Scheidung des Parlando und des Cantabile der Gegensatz von Rezitativ und Arie entwickelt, und die Möglichkeit mannig-

faltiger Gliederung größerer Formen der Vokalmusik ist gegeben. Die Verbindung der Gesangsmusik mit Instrumenten ist von der Beschränkung des Akkompagnements auf die bloße Markierung der Harmonie und von dem Wechsel instrumentaler und vokaler Stücke zur innigen Verquickung, zum einträchtigen Zusammenwirken beider Faktoren fortgeschritten. Auf dem Gebiete der Instrumentalmusik hat der Gegensatz der italienischen zyklischen Form der Kanzone (Sonate) und der deutschen der Tanzsuite sich durch Assimilation beider Formen aneinander gemildert; die zweite Hälfte des Jahrhunderts bringt zunächst die Verbindung der deutschen Suite mit der Kanzone (bzw. französischen Ouvertüre) als ersten Satz und die Beschränkung der Kanzone auf wenige Sätze; beide Formen werden nun international als Sonata da camera und Sonata da chiesa. Die Oper und das Oratorium werden zu Ketten von Arien geschlossener Form mit als Verbindungsglieder eingefügten Rezitativen. Aber auch außerhalb der Bühne entwickeln sich aus den mehrteiligen Arien (die schon früh Kantaten heißen) und Dialogen solche Verbindungen mehrerer Arien und Rezitative mit oder ohne dramatische Elemente als Kantate im engeren Sinne. Gegenüber den älteren Kantaten ist das Charakteristische der schnell zu gewaltigen Dimensionen anwachsenden neuen Kantatenliteratur, daß die früher so beliebte Beibehaltung desselben Basses für alle Teile aufgegeben ist und vielmehr Arien ganz verschiedener Taktart und verschiedenen Charakters, auch oft verschiedener Tonart, durch die Brücke schlagende Rezitative miteinander verbunden werden. Doch bleibt die Wiederherstellung der Anfangstonart am Ende der Kantate Norm. Bei Kantaten, die mit einem Rezitativ beginnen, ist freilich zu Anfang oft die Tonart schwer zu konstatieren, da sie zu schnell verlassen wird. Aber der Komponist versäumt selten, die Vorzeichnung des Anfangs mit der des Schlusses in Einklang zu bringen. Eine feste Bestimmung für die Ausdehnung solcher Kantaten existiert nicht. Die aus den Dialogen hervorgegangenen, zwei und mehr Personen unterscheidenden Kantaten bringen neben einstimmigen Arien auch zwei-, ja dreistimmige. Bei Luigi Rossi und Carissimi ist in vielen Kantaten die alte Praxis noch beibehalten: bleibende Bässe und identische (vokale) Ritornelle. Vgl. die Analyse von Rossis »Gelosia« bei Parry, Oxford hist. III, 153 ff.; bezüglich Carissimis vgl. (bei Gevaert und Parisotti) das »Vittoria, vittoria« und (bei Prentice) das »Nò, nò, mio core« (r., A^1, r., A^2, r., beide ohne Rezitative; im letzteren ist A zweiteilig [C, $^3/_2$]). Auch verweise ich auf Carissimis früher mitgeteiltes »Filli non t'amo più« (S. 69 ff). Eine sehr große Bedeutung für die Herausbildung der Kantate aus den leicht variierten Strophenliedern Caccinis und

seiner nächsten Nachfolger ist Luigi Rossi zuzusprechen. Dank der Liberalität der Verwaltung der Schätze der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek war es mir möglich, rund hundert mit mehr oder minder Recht als Kantaten geltende Kompositionen desselben durchzusehen, welche der unermüdliche Fleiß der Fétis, Gevaert und Wotquenne aus den in Italien, Paris und London usw. verstreuten Handschriften in verläßlichen Kopien zusammengebracht hat. Da Rossi bereits 1653 gestorben ist, so rückt die Vollendung dieser Umbildung auf einen Zeitpunkt zurück, nach welchem Cavalli und Carissimi noch mehr als 20 Jahre, Cesti 15 Jahre gelebt und komponiert haben; Stradella war acht Jahre alt und A. Scarlatti noch nicht geboren in dem Todesjahre Rossis. Die außerordentliche Bekanntheit und Beliebtheit Rossis geht zur Genüge daraus hervor, daß zahlreiche Handschriften seiner Kantaten nur die Aufschrift »di Luige«, »di Luigi« zeigen, eine an das 16. Jahrhundert gemahnende Auszeichnung durch bloße Benennung mit dem Vornamen, die im 17. Jahrhundert sonst nur für Sänger oder Instrumentalvirtuosen öfter vorkommt. Man wird deshalb ernstlich die Frage aufwerfen müssen, ob wirklich Carissimi in dem bisherigen Maße als der Schöpfer der Kammerkantate aufrechterhalten werden kann. Um es kurz zu sagen, scheint mir die Kette: Caccini, Landi, Ferrari, L. Rossi, Carissimi, Provenzale (? vgl. S. 388), Stradella in dieser Folge die Hauptphasen der Entwicklung der Kantate durch die entscheidenden Persönlichkeiten zu repräsentieren. Von den Kompositionen Rossis, die ich kenne, sind eigentliche Kantaten der späteren Art mit mehreren verschieden gearteten und durch Rezitative umrahmten Arien[1]):

1. Alla ruota, alla benda *(La Fortuna)*, lang, mit besonderer Absicht ganz frei angelegt: 14 Teile (℞, A $^4/_4$, ℞, B $^6/_8$ [5 durch Zwischenspiele des Continuo getrennte ähnliche Strophen], ℞, A $^4/_4$, ℞, C $^6/_8$, ℞, C $^6/_8$, ℞, D $^4/_4$, ℞, B $^6/_8$ [keine Wiederholung ist genau]), Brüssel 17193, S. 107 (London, Br. M., Harl., 1265).
2. Anime voi che siete 7 Teile (℞, A [r], B, ℞, C, ℞, A [r]), Br. 17193, S. 14 (Brüssel, Bibl. Fétis 2422).
3. Che volete da me? 8 kleine Teile ($^6/_8$ [r], $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_8$ [r], ℞, $^4/_4$, ℞, $^3/_4$), Br. 17193, S. 195 (London, Br. M.).
4. Con occhi belli e fieri, lang, 13 Teile mit einer viermal als Ritornell wiederkehrenden Arie, außerdem aber drei anderen und fünf Rezitativen (A, ℞, r, ℞, r, ℞, B, r, ℞, r, C, ℞, A), Brüssel 664, S. 71 (Paris, BN.).

---

1) ℞ = Rezitativ, r = Ritornell (vokal, mit gleichem Text wiederkehrender Arien-Teil), A, B, C usw. Arien verschiedener Anlage.

5. Hor che notte guerriera (a 3: *Fortuna*, *Amore*, *Amante*, mit Instrumenten a 3) 11 Teile, darunter 3 Instrumentalritornelle (Sinfonie), 3 Rezitative, 2 Arien (eine mit chromatischem Ostinato), 1 Duett und 2 Terzette, Br. 17193, S. 72 (Bologna, LM).
6. La perfida speranza *(Il disperato)*, zwei Rezitative und 3 Arien (℞, A $^3/_4$, B $^3/_4$ [zweistrophig mit bleibendem Baß] ℞, C $^6/_8$), Br. 17197, S. 103 (London, Br. M.).
7. Non mi fate mentire, sehr kurz, wechselnd Arioso $^3/_4$ und ℞ (A, ℞, A, ℞, A), Br. 17197, S. 22 (Schwerin).
8. Orrida e solitaria, 9 Teile (der neunte Wiederholung des zweiten), nur 2 Rezitative, sonst $^3/_4$-Takt, Br. 17197, S. 14 (Schwerin VII a). Vgl. S. 380.
9. Se non corre una speranza, 12 Teile (r, ℞, A $^6/_8$, ℞, A $^6/_8$, ℞, B $^3/_2$, ℞, r, C $^4/_4$, D $^3/_4$, r), Br. 17193, S. 48 (Bologna, LM).
10. S'era alquanto addormentato, 9 Teile, wechselnd zwischen ariöser und rezitativischer Haltung (der Hauptteil ☉ $^3/_2$ in altertümlicher Notierung mit Color und ♪), Br. 17193, S. 123 (London, Br. M., Harl. 1265).
11. Se peni, tuo danno, 5 Teile ($^3/_4$, $^6/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$, $^3/_4$ mit frei behandeltem Refrain, kein eigentliches ℞), Br. 17197, S. 1 (Modena 1349 [Nr. 10—11 in meiner Sammlung »Kantaten-Frühling«]).
12. Sospiri, o là, che fate 4 Teile (℞, $^6/_8$, $^3/_2$, ℞), Br. 17193, S. 175 (London, Br. M., Harl. 1265).
13. Si tocchi tamburo (aus *Palazzo incantato* 1642) 4 Teile (℞, $^6/_8$, ℞, $^3/_2$), Br. 17193, S. 64 (München 1524, Oxford, Chr.-Ch. 949).

Nur klein sind die Kantaten:

14. Addio perfida, 3 Teile ($^3/_2$, ℞, $^3/_4$), Br. 17197, S. 7 (Schwerin VI a).
15. Amanti piangete ($^3/_2$, ℞, $^3/_4$), Br. 17193, S. 163 (London, Br. M., Harl. 1265).
16. Diva tu ch' in trono assisa (Marienlied) 3 Teile ($^3/_4$, ℞, $^3/_4$) mit Text für eine zweite Strophe. Br. 17193, S. 92 (1640 gedruckt)[1].
17. Penseroso afflitto, 3 Teile (℞, $^3/_2$, $^3/_4$), Br. 17193, S. 183 (London, Br. M.). Vgl. S. 380.
18. Se dolente e flebile ($^3/_2$, ℞, $^3/_2$), Br. 17197, S. 158 (Neapel, Cons. 129).
19. In solitario speco (geistliches Lied), langes ℞, Arie (mit

[1]) Raccolta d'Arie spirituali (Rom, herausgeg. von V. Bianchi).

2 Strophen weiterem Text) $^3/_4$, $^4/_4$, Br. 17192, S. 184 (Paris, BN.).

Eine zwischen Kantate und Arie mit da capo stehende Form hat das Reimgebäude veranlaßt in

20. Non m' asciugate il pianto, 3 Teile mit einer zweiten Textstrophe für B und C, Br. 17197, S. 95 (Paris, BN., auch in Kassel).

Die Reime sind: $\overbrace{a\ b\ b\ a}^{A}$; $\overbrace{c\ d\ d\ c}^{B}$; $\overbrace{c\ e\ e\ a}^{C}$
2. Str.: $\underbrace{f\ g\ g\ f}_{B}$; $\underbrace{f\ h\ h\ a}_{C}$ — Die Zeile a ist Refrain.

Rossi hat aber auch der Schlußzeile des zweiten Teils (B) die musikalische Einkleidung des Refrains (a) gegeben.

Bloße Arien, aber mit da capo, sind die folgenden (die mehrstrophigen haben Rondoform, soweit sie nur für den Mittelteil B neuen Text bringen):

21. A chi, lasso, credero (mit 2 Textstrophen für B), Br. 17197, S. 10 (Schwerin VIIa).
22. Adorate mie catene (3 Strophen [nur für den zweiten Teil anderer Text]), Br. 17197, S. 127 (London, Br. M. u. Kassel).
23. A me stesso il pensier, Br. 644, S. 31 (Paris, BN.).
24. All' ombra d'una speranza (auch schon mit Devise), Br. 17197, S. 119 (London, Br. M.).
25. Amore perchè, Br. 664, S. 29 (Paris, BN).
26. Begli occhi, che dite? Br. 664, S. 51 (Paris, BN.).
27. Che faro? m' innamoro? (2 Str. Text für B), Br. 17197, S. 129 (London, Br. M.).
28. Ch' io speri o disperi (3 Strophen), Br. 17193, S. 43 (Brüssel, Bibl. Fétis 2422).
29. Così va (2 Strophen), Br. 17197, S. 162 (Neapel, Cons.).
30. Difenditi Amore! Br. 17192, S. 174 (Paris, BN.). Vgl. S. 381f.
31. Difenditi mio core! Br. 17197, S. 133 (London, Br. M).
32. E chi non v' ameria? (2 Strophen, nur für B neuer Text), Br. 17193, S. 167 (London, Br. M., Harl. 1265).
33. Fanciulla son io (4 Str., nur für B neuer Text), Br. 664, S. 55 (Paris, BN.); gedruckt in Gloires de l'Italie.
34. Guardatevi olà (mit kleinem instrum. Ritornell [B. c.] am Schluß von A), Br. 664, S. 9 (Paris, BN.).
35. Io lo vedo, o luci belle, Br. 17193, S. 40 (Bibl. Fétis 2422).
36. Mio core languisce (B 3 Str., da capo fraglich), Br. 664, S. 35 (Paris, BN.).

37. Ne notte ne dì (B 2 Strophen Text), Br. 17193, S. 191 (London, Br. M., Harl. 1273).
38. Ohimé, madre, aita! Br. 17197, S. 114 (London, Br. M.). Vgl. S. 383.
39. Perchè chieder (3 Strophen), Br. 17193, S. 26 (Brüssel, Bibl. Fétis 2422). Vgl. S. 383.
40. Rendetivi pensieri, Br. 17192, S. 50 (Paris, BN.).
41. Respira core forze (B 2 Str. Text), Br. 664, S. 59 (Paris, BN.).
42. Tra montagne di foco (2 Strophen), Br. 17193, S. 34 (Brüssel, Bibl. Fétis 2422).

Duette (S = Sopran, B = Baß):

43. (S, S), Tu sarai sempre il mio bene (*Anco l' odiato vuol amare*, Text von G. Pannesio) A, B, A, C, B, A (mit 2 Textstrophen), Br. 17193, S. 88 (Modena).
44. (S, S), Due labbra di rose (3 Str. Text), Br. 17193, S. 5 (Bologna, LM.).
45. (S, B), Occhi quei vaghi azuri, 4 Teile (C, 3/2, C, 3/2), Br. 17193, S. 207 (London, Br. M.).
46. (S, B), Pietà, spietati lumi (einfach) Br. 17197, S. 131 (London, Br. M.).
47. (S, B), Spiega un volo (sehr kurz), Br. 17197, S. 113 (London, Br. M.).

Terzett (vgl. Nr. 5).

48. (S, S, S), Al bel lume d'un bel volto (kurz), Br. 17193, S. 2 (Bologna, LM.).

Einfache, nicht durchkomponierte Strophenlieder sind:

49. Acuto gelo (2 Strophen, 1640 gedruckt)[1], Br. 664, S. 31 (Paris, BN.).
50. Al cenno d'una speranza (3/8, 3/2; 2 Strophen), Br. 17193, S. 38 (Brüssel, Bibl. Fétis).
51. Amor così fa (2 Str.), Br. 17197, S. 156 (Rom, Barber. 4163).
52. Ch' io sospiri al (3 Str.), Br. 17192, S. 170 (Paris, BN.).
53. Chi desia di salire (3 Str., 1640 gedruckt)[1], Br. 17193, S. 101.
54. Floret ager (lat. Trinklied, 3 Str.), Br. 17197, S. 182 (Bologna, LM.).
55. Ho vinto gridar e timore (2 Str., 1640 gedruckt)[1], Br. 17193, S. 97.
56. Il cor mi dice (2 Str., 1640 gedruckt)[1], Br. 17193, S. 99.
57. La bella per cui son cieco (2 Str.), Br. 17197, S. 152 (Rom, Barb. 4163).

[1]) Vgl. S. 373, Anm. 1.

58. Lungi da me mio bene (3 Str.), Br. 17193, S. 30 (Brüssel, Bibl. Fétis 2422).
59. Misero cor (2 Str., mit Refrain), Br. 17197, S. 160 (Neapel, Cons. 129).
59a. Non mio bene (3 Str. mit Refrain), Br. 664, S. 43 (Paris, BN.).
60. Ragion mi dice (2 Str.), Br. 664, S. 59 (Paris, BN.).
61. Taci, ohimé (2 Str., mit Refrain), Br. 664, S. 67 (Paris, BN.).

Einstrophige Lieder ohne besondere Merkmale:

62. Amor s' io mi querelo, Br. 17197, S. 135 (London, Br. M., Harl. 1501).
63. D'una bella infedele, Br. 17197, S. 11 (Schwerin VII a).
64. Deh, soffri, mio core, Br. 17197, S. 21 (Schwerin VII a).
65. E può soffrir, Br. 17193, S. 171 und Br. 17197, S. 100 (London, Br. M., Harl. 1265).
66. Io era pargoletta, Br. 17197, S. 99 (Bologna, LM.).
67. Luci belli, dite, ohimè, Br. 17197, S. 117 (London, Br. M.).
67a. Mentre ch' io stringo il mondo (1640 gedruckt)[1], Br. 17193, S. 100.
68. Mundi mentes (lat., weltlich), Br. 17197, S. 183.
69. Nò, nò, non fuggir, Br. 17193, S. 192 (London, Br. M., Harl. 1273).
70. Quante volte l' ho detto, Br. 17193, S. 135 (London, Br. M., Harl. 1265).
71. Son divenuto amante, Br. 664, S. 13 (Paris, BN.).

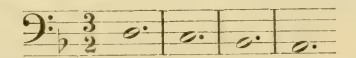
Der Baß von Nr. 71 ist halbobstinat und führt uns zufällig über zu den Arien und Kantaten mit mehr oder minder streng bleibendem Baß, denen Rossi besondere Vorliebe zugewendet hat. Zunächst ein paar über einem chaconnenartigen kurzen Ostinato:

72. La bella più bella, ganz über:



Rondo: r, A, r, B, r, Br. 664, S. 63 (Paris, BN.).

73. Mio ben, teco il tormento (a. d. Oper *Orfeo* von 1647), Baß (das erste Mal chromatisch, dann neunmal einfach):



Der Rest (33 Takte) frei, Br. 17193, S. 203 (London, Br. M., Harl. 1501).

---

[1]) Vgl. S. 373, Anm. 1.

Eine ganze Reihe weiterer Kantaten führt aber in deutlichster Weise Rossis Faktur auf ihre Wurzeln in den Nuove musiche Caccinis zurück, indem sie, meist sogar durch Teilstriche hervorgehoben oder auch durch beigeschriebene Zahlen kenntlich gemacht, mehrere Teile in der uns bei Grandi, Landi usw. begegneten Weise über einem bleibenden oder nur wenig modifizierten Fundament aufbaut. Dieselben sind teils ganz im florentiner deklamierenden Stile gehalten ohne ausgesprochene Arien (eine Anzahl den Stil von Monteverdis Lamento l'Arianna zeigende, aber den Baß deutlicher beibehaltende Lamenti), teils wechseln sie deutlich zwischen ausgebildetem Rezitativ und Arie, teils lassen sie nur Arien verschiedener Haltung miteinander wechseln. Das allen Gemeinsame ist aber das Entwickeln neuer Teile über der beibehaltenen (wenn auch nicht überall streng durchgeführten) Grundlage. In mancher der solchergestalt über demselben Baß (den man aber nicht recht obstinat nennen kann, weil er zu wenig in sich selbst kleingliedrig imitiert) aufgebauten Arien steht Rossi vollständig auf gleichem Boden mit Carissimi; in der Mehrzahl der Fälle macht sich aber seine große Vielseitigkeit geltend im Auftreten fast modern anmutender melodischen Ideen. Ich führe die Stücke nun in einer Folge auf:

74. A quel dardo il cor, 5 Teile mit gleichem Refrain über ähnlichem Baß, Br. 17192, S. 162 (Paris, BN.).
75. Al soave sospirar *(L'Arione)*, ganz deklamierend (Lamento, am Schluß aber arienhaft [Trionfo]), 7 Teile, Br. 17192, S. 144 (Paris, BN.).
76. Allor ch' il forte Alcide *(Lamento di Dejanira)*, 6 Teile, Br. 17192, S. 132 (Paris, BN.).
77. Chi mi credeva instabile, 3 Strophen mit Refrain über gleichem Baß, Br. 17197, S. 121 (London, Br. M.).
78. Con occhi belli *(La bella Turca Zelemi)*, 14 Teile (Einleitung [3/4]; ℟, A_r; ℟, A_r; B, ℟, A_r; ℟, A_r; C, ℟; Schluß ℟, Arie [= Einleitung]), Br. 664, S. 71 (Paris, BN.).
79. Dopo longo penare, 3 Teile mit gleichem Baß, Br. 664, S. 47 (Paris, BN.).
80. Erminia sventurata, 5 Teile (der vierte arios über chromatischem Baß), Br. 17193, S. 155 (London, Br. M., Harl. 1265).
81. Gelosia che a poco a poco, 3 Teile (jeder mit ariosem ℟ beginnend und schließend, in der Mitte eine kurze Arie 3/4) mit gleichem Baß, Br. 664, S. 1 (Paris, BN.). Gedruckt in Gevaerts Gloires de l' Italie.
82. Già nell' oblio profondo, 3 Teile m. gl. Baß, Br. 17193, S. 147 (London, Br. M., Harl. 1265).

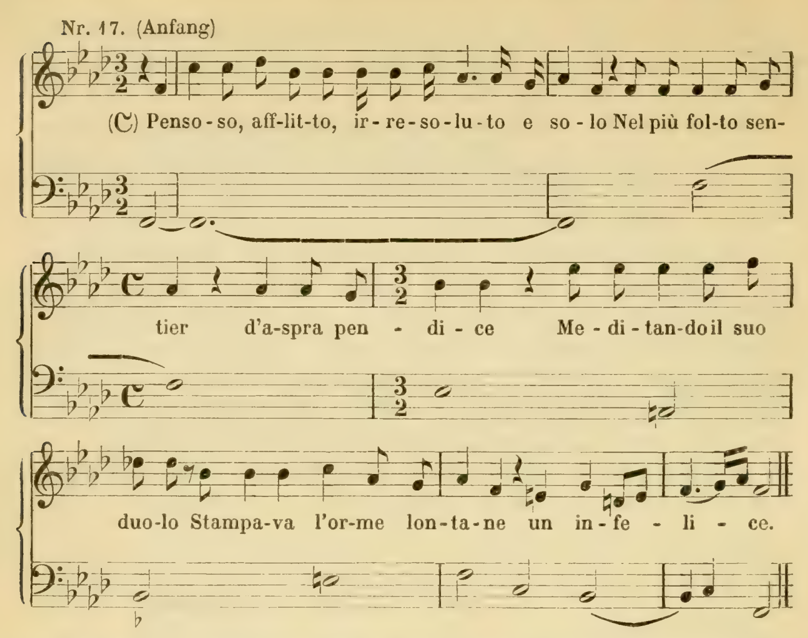
83. Il mio core, chi l'ha (mit Devise), 2 Teile m. gl. Baß, Br. 17197, S. 138 (London, Br. M.).
84. Lascia speranza ohimè, 8 Teile (A_r, ℟, A_r, ℟, A_r, B_{Arioso} $^3/_2$, ℟, A_r), Br. 17193, S. 19 (Brüssel, Bibl. Fétis 2422).
85. Lasciate ch' io ritorni, 10 Teile (A_r, ℟, A_r, A_r, ℟, A_r, ℟, A_r, B), Br. 17193, S. 139 (London, Br. M., Harl. 1265).
86. Lasciatemi quì solo, 8 Teile (A_r, B, A_r, C, A_r, ℟, D, A_r), Br. 664, S. 21 (Paris, BN.).
87. Luci miei da me spariti, 5 Teile (A_r, B, A_r, B A_r), Br. 17193, S. 57 (Bologna, LM.).
88. Mostro co l'ale nere 8 Teile (℟, $^3/_4$, ℟, $^3/_4$, ℟ [lang], $^3/_4$, ℟, $^3/_2$), Br. 17192, S. 116 (Paris, BN.).
89. Non più viltà! 11 Teile (A, B_r, ℟, C, B_r, ℟, D, B_r, ℟, E, B_r), Br. 17192, S. 1 (Paris, BN.).
90. Or ch' io vivo, dreimal: ℟, $^3/_4$, ℟, mit immer neuem Text, aber bleibendem Baß für das Arioso $^3/_4$, Br. 17192, S. 104 (Paris, BN.).
91. Perchè speranze, ohimè, 8 Teile ganz deklamierend, ganz frei in Melodie und Baß! Br. 17192, S. 68 (Paris, BN.). Vgl. S. 379.
92. Precorrea del sol, 4 Teile, jeder mit ℟ beginnend und schließend, in der Mitte Aria $^3/_4$, mit gleichem, aber leicht variiertem Baß für alle vier Teile, Br. 17492, S. 84 (Paris, BN.). Vgl. S. 396.
93. Quando spiega la notte, 3 Teile (℟, Arie, $^4/_4$), über gl. Baß, Br. 17192, S. 94 (Paris, BN.).
94. Quanto e credulo quel core, 5 Teile (A_r, B, A_r [nur 1. Hälfte] B, A_r [ganz]), Br. 17192, S. 39 (Paris, BN.).
95. Ravvolse il volo *(Lamento d'Amore*, Dialog zwischen Amor und Cythere), ganz deklamierend mit refrainartigen Schlüssen der 4 Teile, Br. 17192, S. 50 (Paris, BN.).
96. Sospiri miei da foco, Arie in 4 Teilen $^3/_4$ mit freier Gestaltung, Br. 17193, S. 131 (London, Br. M., Harl. 1265).
97. Sparsa il crin *(Lamento di Zaira Mora)*, ganz deklamierend, Einleitung und 4 Teile, die einem längeren Rezitativ ein refrainartiges Arioso $^3/_2$ oder $^3/_4$ anschließen, Br. 17192, S. 40 (Paris, BN.; Bologna).
98. Su la veglia d' una speme, 5 Teile (A_r, B, A_r, B, A_r), Br. 17193, S. 54 (Bologna, LM.).

99. Tra romite contrade (Klage einer verlassenen Geliebten), ganz deklamierend, 3 Teile in freier Umbildung, Br. 17192, S. 178 (Paris, BN.).

100. Un ferito cavaliere (*Lamento della Regina di Suezia*, auf den Tod Gustav Adolfs 1632), ganz deklamierend, Einleitung, 4 Teile mit gleichem Refrain, Schluß. Br. 17192, S. 18 (Paris, BN.).

Um ungefähr einen Begriff von Rossis Stil zu geben, müssen wir wenigstens ein paar kleine Proben einfügen. Die bisher allein bekanntere Kantate »Gelosia« (Nr. 81) weckt durch die gleich im vierten Takt einsetzende lange Koloratur eine falsche Vorstellung von Rossis Schreibweise, der sonst dergleichen wenigstens aufschiebt für veränderte Folgestrophen; zudem kommt darin gar kein Rezitativ vor. Die Rezitative gelingen Rossi besonders dann gut, wenn er in denselben ein ernstes Pathos ausdrücken kann, wie z. B. in den beiden hier folgenden Anfängen:





Wo er nur schlichte Rede geben will, bleibt er zumeist zu sehr in der bloßen Tonwiederholung stecken; als Beweis, wie gewandt er aber doch auch da sein kann, folgen noch ein paar Takte von Nr. 8:

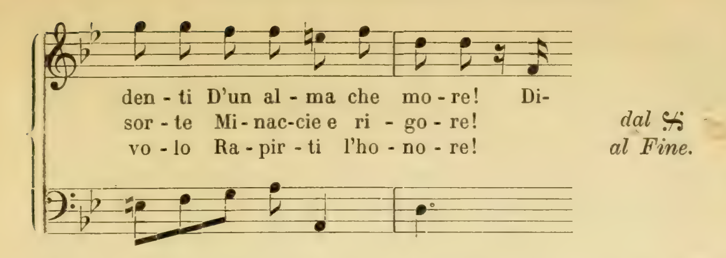


Mir will aber scheinen, daß in der leichten Behandlung des Parlando-Rezitativs Ferrari und Manelli Rossi überlegen sind; dagegen wird man in Rossi sicher denjenigen zu sehen haben, welcher die geschlossene Gestaltung der eigentlichen Arien mit einem kräftigen Ruck vorwärts gebracht hat. Ein ausführlicherer Nachweis durch Belege ist hier nicht wohl möglich; ich muß mich mit der Behauptung begnügen, daß Cavalli und Cesti auf diesem Gebiete Nachfolger Rossis sind. Nur ein durch seine direkt ansprechende Natürlichkeit und innerliche Konsequenz und doch auch wieder Freiheit ausgezeichnetes Stück finde noch Aufnahme, nämlich Nr. 30, die da Capo-Arie Difenditi Amore:

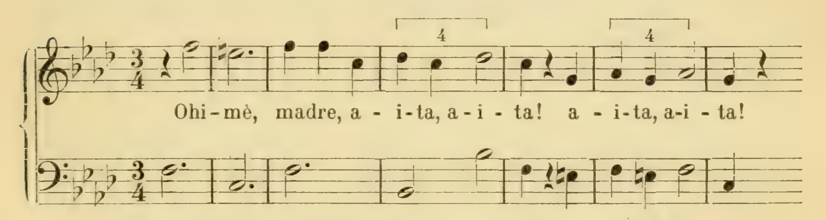
Luigi Rossi.



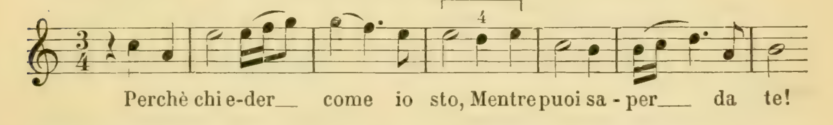

do - re, s'es - tingue il tuo ar-do - re! Di - fen - -
(rit. . .) Fine.
- - - - - - - di - ti A-mo - re, A - mo - re!
1. Con onda ho - mi - ci - da Di pian - to, di san-gue Chi mi - se - ro
2. Spe - ran - za tra - di - ta A col - po di pe - ne Tra lac - ci e ca-
3. Sen-za au-ra di scampo Ge - lo - si de - si - ri A suon de so-
lan - gue A quer - ra ti sfi - da! Le vo - ci, le
te - ne All' ar - mi l'in - vi - ta In - tre - pi-da ar-
spi - ri Ti chia - ma - no in cam - po La fiam-ma d'un
stri - da, Gl'af - fan - ni, i la - men - ti Son ful - mi - ni ar-
di - ta Ne ri - schi di mor - te Non cu - ra la
lam - po An - cor che sia so - lo Vuò to - glier - ti il



Eine im hohem Grade auffallende Eigentümlichkeit der Schreibweise Rossis ist das häufige Auftreten einzelner Quartolen oder vielmehr, da Melodie und Baß dabei gleichmäßig eine überschüssige Zeit aufweisen, einzelner vierzähligen Takte im Tripeltakt, in der Regel ohne Abzeichnung, z. B. (Nr. 38):



Diese Quartolen treten zumeist an der Scheide zweier Zeilen ein, wo sie als bloße Verstärkung der Zäsur kaum bemerkt werden, wie z. B. in Nr. 39:



und stimmen da bestens zu unsern anderweiten Beobachtungen.

Die große Zahl von Arien mit da capo unter den oben aufgeführten Stücken Rossis ist sehr zu beachten, denn sie gibt die Gewißheit, daß schon um 1650 die da capo-Arie keine zufällige Ausnahmserscheinung mehr ist sondern normativ wird.

Von Carissimi liegen mir noch 13 Stücke in Kopien des Brüsseler Konservatoriums vor, ein Duett Rimanti in pace (Sopran und Tenor) von schlichter Faktur in zweiteiliger Liedform mit drei Strophen Text, das Wotquenne aus Modena G. 26 kopiert hat, und 12 Stücke, die Gevaert 1863—1865 aus Pariser Handschriften auszog. Von diesen ist das erste »Che dici Amore« eine da capo-Arie *F*-dur mit zwei Strophen Text für den Mittelteil und das neunte »Vaghi rai, pupille ardenti« ein zweistrophiges Duett *A*-dur in zweiteiliger Liedform (mit :‖:) mit zweizeiligem Refrain. Von den andern zehn

sind zwei über bleibendem Baß durchkomponierte Strophenlieder, nämlich:

2. Speranze, non partite, *C*-moll, 3 Strophen: (A, B, A, B, A, B, [A Rezitativ, B Arie 6/4]).
5. Bel tempo per me *A*-dur, zwei Strophen: (A 6/8, B 3/2, A 6/8, B 3/2, A 6/8 [A ist Refrain]).

Auf die mehrmalige Wiederkehr eines Hauptteils (Refrain) mit demselben Text, aber mit Ablösung durch andere frei gestaltete Teile (ohne bleibenden Baß) beschränken sich

4. Piangete aure, *D*-moll, 8 Teile: (A 4/4 (r), ℟, A 4/4 (r), ℟, A 4/4 (r), ℟, Aria 3/2, ℟, [der ariose Schluß anklingend an A]).
6. Risvegliatemi pensieri, *G*-moll, 6 Teile: (A 4/4 [mit Refrain], ℟, B 3/2 [mit dem Refrain von A], ℟, C 3/2, A [ganz wiederholt]).
8. E bello ardire, *G*-moll, 9 Teile: (A 6/8 (r), ℟, A 6/8 (r), ℟, A 6/8 (r), ℟, Arioso 2/4, ℟, A 6/8 (r)).
11. (Duett) Oh mirate, che portenti, *G*-dur, 8 Teile (A 4/4 (r), B 4/4, A 4/4 (r), C 3/2 und 4/4, A 4/4 (r) [a due], ℟ [S. 1º], ℟ [S. 2º], D 4/4 a due.
12. (Duett) Il mio core e un mar, *A*-moll, 4 Teile (A 3/2 [mit Refrain], B 4/4 [mit dem Refrain von A], C 4/4, A [ganz wiederholt]).

Ganz frei von Erinnerungen an die ältere Praxis sind die drei übrigbleibenden:

3. Al tramontar del giorno, *F*-dur, 4 Teile: einleitendes Rezitativ; zweiteilige Arie 3/4 (zwei Strophen); kurzes Rezitativ; Aria 3/2. Vgl. meine Sammlung »Kantaten-Frühling«.
7. Tronchisi pensieri il volo, *A*-dur, 9 Teile (wechselnd 3/2 und C, der Schlußteil [3/4] mit chromatischem obstinaten Baß, der aber ganz frei behandelt ist; ohne jede Wiederholung textlich mit Refrain, der aber anders komponiert ist). Vgl. meine Sammlung »Kantaten-Frühling«.
10. (Dialog) Ahi non torna ed io moro, *D*-moll, (1. Teil: Klage um den abwesenden Geliebten 3/4, ℟, 3/4; 2. Teil: Freudengesang des Zurückgekehrten 4/4; 3. Teil: Duett 3/4).

Die spätere stereotype Form der Kantaten hat nur Nr. 3; Nr. 7 und 10 sind auch gegenüber ihr freie Bildungen.

Ein Problem stellen bezüglich ihrer chronologischen Unterbringung zwei Kantaten mit obligaten Violinen von Francesco Proven-

zale. Wenn Rollands Vermutung das Rechte trifft, daß Provenzale identisch ist mit Francesco della Torre, von dem bereits 1658 ein »Teseo« in Neapel aufgeführt wurde, so muß man ihn wohl vor Stradella stellen; doch ist freilich seine Lebenszeit dann auch bis 1684 erweislich, also über Stradellas Todesjahr hinaus, ja wenn wirklich der 1674 geborene N. Fago sein Nachfolger als Direktor des Conservatorio de' Turchini geworden ist, so hat er sicher noch erheblich länger gelebt. Beide Kantaten (MS. in der Bibl. des Konservatoriums zu Mailand, mir vorliegend in beglaubigter Abschrift für das Brüsseler Konservatorium) sind zweifellos für die Kammer geschrieben (die erste klagt zu Anfang über die Abwesenheit der Amarilli — die Blumen welken, die Vögel verstummen, der Bach versiegt — und bejubelt am Ende ihre Wiederkehr; die zweite betrauert den Tod der schönen Clori). Beide disponieren über eine Singstimme und drei Instrumentalstimmen (2 Violinen und Baß); beide werden durch kleine einteilige lebhafte Sinfonien eingeleitet, in denen sich unzweideutig der Charakter der neapolitanischen Opernvorspiele ankündigt. Die der zweiten Kantate (Care selve, amati orrori) in *G*-moll C darf trotz des vorgeschriebenen Allegro nicht zu schnell genommen werden, da offenbar die durchgeführten punktierten Rhythmen leidenschaftlichen Schmerz ausdrücken sollen:

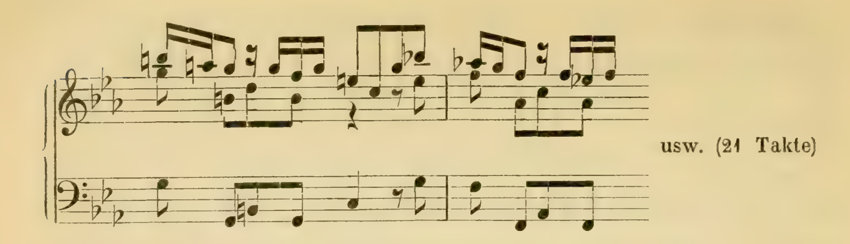
Francesco Provenzale, Cantata 2ª.



Aber auch die Einleitung der ersten Kantate (Amarilli crudel, fiero mio bene) *C*-moll C muß einen melancholischen Ausdruck erhalten, wenn sie nicht ihren Zweck verfehlen soll, die Stimmung des ersten Teils der Kantate vorzubereiten (beide haben auch nicht ₵ sondern C als Vorzeichnung):

Provenzale, Cantata 1ª.





In Aufbau und Umfang sind die beiden Kantaten einander sehr ähnlich:

1. (Amarilli crudel) Sinfonia a 3 *C*-moll C; Recit. c. B. c.; Aria I *F*-moll Adagio C 3/8 c. 2 Violini obl., mit da capo; Rec. c. B. c.; Aria II *C*-moll C (Allegro) c. Vi. unisoni, mit Devise (!) und da capo.
2. (Care selve) Sinfonia a 3 *G*-moll C. Aria I *C*-moll C 3/4, c. 2 V. obl.; Recitativo accompagnato I (2 V.) als Mittelteil, sodann da capo der Arie. Rec. c. B. c., Recitativo accompagnato II (2 V.). Aria II *G*-moll 12/8 Adagio, c. 2 V. obl., mit da capo.

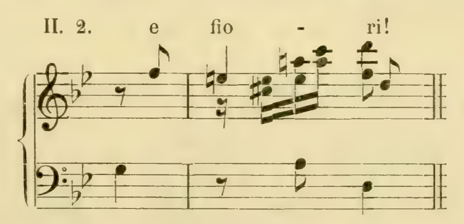
An den Rezitativen fällt auf, daß sie über den an das Akkompagnement abgegebenen Schluß (vgl. S. 214 ff.) als etwas Selbstverständliches disponieren:







Die Art, wie in der zweiten Kantate die Schlußakkorde der Violinen ausgeschrieben sind, macht sehr wahrscheinlich, daß die Singstimme bei I. 1, 2 und 5 und II. 2 und 3 anstatt der Wiederholung derselben Note die übersprungene Obersekunde als Vorhalt vorausschickt, und zwar in doppelt so langem Wert:



Eine derartige Ausführung, die ja für spätere Zeit bekannt ist, war vermutlich bereits im 17. Jahrhundert selbstverständlich. Dagegen beweist II, 1 ebenso, daß das Herunterschlagen der Schlußnote in die Quarte wirklich so auszuführen ist, wie es dasteht.

An den beiden Kantaten Provenzales ist noch mehreres bemerkenswert, zunächst, daß in der zweiten zwei Recitativi accompagnati vorkommen, das erste (mit nur einzelne Motive einwerfenden Violinen) als Zwischenglied zwischen dem 1. und 2. Teile der ersten Arie, das zweite (mit durchgehaltenen Streicherharmonien nach Art der Accompagnati der Ombra-Szenen der venezianischen Opern) zwischen der ersten und zweiten Arie, als selbständige Nummer. Es ist wohl sicher, daß hier die Ombra-Szenen direkt anregend gewesen sind,

da es sich um eine Totenfeier an der »fredda tomba« der Clori handelt.

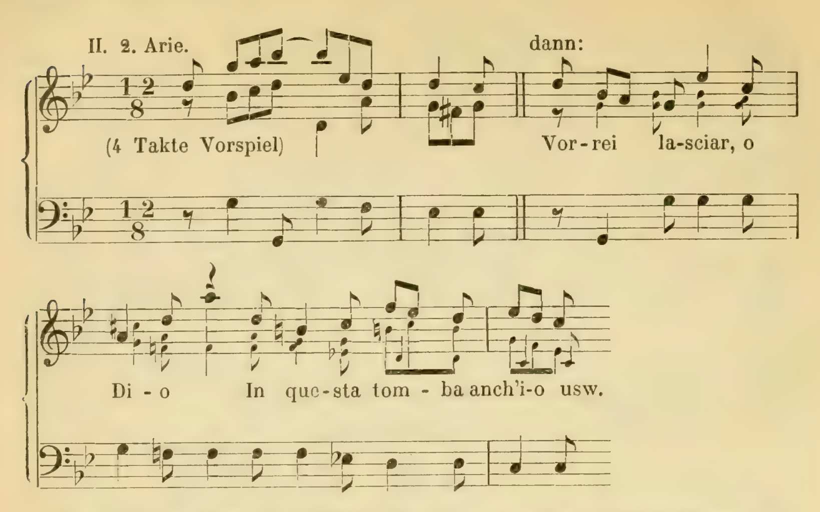
Das Rezitativ Provenzales ist in beiden Kantaten vollkommen auf der Höhe der klassischen Zeit; die vier Arien haben erhebliche Ausdehnung und ausgebildete da capo-Form, die zweite der ersten Kantate auch eine durch drei Takte Zwischenspiel der (Unisono-)Violinen abgeschiedene Devise, die beiden Violinen (bzw. in der zweiten Arie der ersten Kantate die Unisono-Violinen) sind motivisch mit der Singstimme ineinander gearbeitet, spielen auch wiederholt während des Gesangs weiter (mit Vorschrift *p*). Alles das zusammen zwingt zu dem Schluß, daß entweder die beiden Kantaten frühestens um 1675 gesetzt werden müssen; wenn sie sich als früher entstanden erweisen sollten, so müßte Provenzale eine hohe Bedeutung für die Feststellung des klassischen Stils zugesprochen werden. Ich notiere nur noch kurz die Anfänge der vier Arien, um erkennen zu lassen, wie nahe Provenzale Steffani und Scarlatti steht. Daß er auch schon ein wenig die gegenüber der venezianischen leichtere neapolitanische Faktur zeigt, deutete ich schon an. Die Zusammenfassung der beiden Solostimmen zum Unisono-Spiel (I. 2), auch die Führung der zweiten Violine in Oktaven mit dem Baß (II. 2) sind Eigentümlichkeiten Provenzales, die doch vielleicht schon als Wiedereinschränkung der kontrapunktischen Haltung gedeutet werden müssen. Einzelzüge weisen bereits auf Pergolesi hin.

Francesco Provenzale.





ste - lo ca - de il fio - re
I. 2. Arie (C) Vi. unis.
usw.
noch 12 Takte.
dann: (Devise)
Rie - di, ch'il pra - to il ri - o
usw.
II. 1. Arie.
Vi.
(Vorspiel)
Ca - re
sel - ve, a-ma - ti or - ro - - ri
Vi.
6♯



Die beiden von R. Rolland im Anhang seiner Histoire usw. mitgeteilten Proben aus Provenzales Oper »Il schiavo di sua moglie« (Vorspiel a 3 $^{6}/_{4}$, C und Aria mit 2 Vi. obl.) zeigen durchaus denselben Stil (die Arie hat aber kein da capo). Rolland (S. 189) verzeichnet noch 8 Solokantaten Provenzales mit B. c. als in Neapel erhalten, die aber bis jetzt noch nicht erschlossen sind.

Alessandro Stradella († 1681) stellt ganz in der am Ende des Jahrhunderts allgemein üblichen Weise Arien verschiedensten Charakters in der Kantate zusammen, mehrfach auch ohne Einschaltung eines Rezitativs. Anscheinend haben wir in ihm den eigentlichen Vollender der neuen Kantatenform zu suchen. Nach Heinz Heßs Nachweisen (1906) sind nicht weniger als 193 Kantaten (davon 58 a 2, 6 a 3, 1 a 4; nur eine Solokantate mit obligater Violine, eine c. istr. a 4, drei a 2 mit obl. Violine, eine a 2 c. istr. a 4 [mit Sinfonia], vier a 3 mit obl. Violine, alle andern a 1 c. B. c.); das ist doch selbst verglichen mit Al. Scarlattis von Dent aufgewiesenen 600 Kantaten mit B. c. und 61 mit obligaten Instrumenten schon eine recht erhebliche Anzahl!

Die Kantaten mit ihren außerordentlich stark schwankenden Umfängen (Scarlattis Kantate a 3 [Clori, Lidia, Filli] »Gia compito il suo giro« mit einer vorangestellten Sinfonia und Corrente füllt in der Kantatenhandschrift III 5 der Leipziger Stadtbibliothek 158 Seiten!) sind natürlich im heutigen Sinne Konzertmusik, zum Vortrag ohne Szene bestimmte Werke, inhaltlich aber von dramatischen Szenen (besonders solchen pastoraler Art) kaum unterschieden. Trotz des Aufkommens von öffentlichen Theatern in immer größerer Zahl war natürlich fortgesetzt Nachfrage nach

solchen für häusliches und gesellschaftliches Musizieren geeigneten Stücken, ja dieselbe wurde durch die wachsende Beliebtheit der Opern sicher fortgesetzt gesteigert. Mindestens seit dem in Menge nachgeahmten Lamento d'Arianna Monteverdis (1608) ist ja auch die Verwendung von Stücken aus Opern für den Hausgebrauch nachweisbar, und zu Ende des Jahrhunderts stehen Drucklegungen von ausgewählten Gesängen aus erfolgreich aufgeführten Opern (wie auch Zusammenstellungen der Instrumentalstücke zu Suiten) allgemein im Flor. Für Italien waren besonders die allerorten existierenden Akademien (Vereine von Künstlern und Kunstfreunden, bei deren Versammlungen musikalische Aufführungen [Konzerte] eine Hauptrolle spielten) ein Nährboden für das Erstehen dieser Literatur. Die sehr große Zahl von Druckwerken, auf denen die Komponisten sich mit ihrer Mitgliedschaft einer solchen Akademie legitimieren (z. B. Gagliano 1608: »nell' Accademia degli Elevati *L'Affannato*«; Giov. Batt. Bassani 1695 »dell' illustrissima Accademia Della Morte di Ferrara et Accademico Filarmonico di Bologna«; Maur. Cazzati 1659 u. ö. »Accademico Eccitato«), ist in dieser Richtung sehr bezeichnend. Diese Akademien entsprechen in vieler Hinsicht den deutschen Collegia musica und englischen Consorts, und es ist immer im Auge zu behalten, daß zwar im 17. Jahrhundert öffentliche Konzerte heutiger Art nicht existieren, gerade darum aber das ernstere Musizieren in ausgewähltem engeren Kreise eine desto größere Rolle spielt. Für dieses ist in erster Linie die gesamte nicht für die Kirche und nicht fürs Theater geschriebene Musik des 17. Jahrhunderts berechnet.

Caccinis Nuove musiche mit ihrer Gefolgschaft haben uns ja genugsam erwiesen, daß die Oper nicht eigentlich die Entstehungsstätte der definierbaren verschiedenen Gesangsformen ist, sondern höchstens eine Ausstellungsgelegenheit solcher. In den Opern Monteverdis, Cavallis, Rossis, Cestis, Provenzales, Legrenzis usw. kann man wohl verfolgen, wie allmählich typische Formen sich feststellen, aber die eigentliche Entwicklung derselben liegt geradeso wie für die Instrumentalsätze außerhalb der Oper. Sogar für das Rezitativ ist es höchst wahrscheinlich, daß seine bestimmte Scheidung vom Arioso, die Steigerung seines freien Gebahrens sich im Rahmen der frühesten Kantaten vollzogen hat, da deren zyklische Anlage mit über demselben Baß aufgebauten Teilen und dazwischengeschobenen freien Partien die stärkere Differenzierung der beiden Elemente geradezu forderte. Weitere Ausschachtungen des bezüglichen Materials werden das immer deutlicher ergeben. Ben. Ferrari, Franc. Manelli und Luigi Rossi haben wohl da besonders stark mitgewirkt.

Die anfänglich nur kurzen Einzelteile der Kantaten, wie wir sie um 1620—40 kennen gelernt, erweitern sich gegen die Mitte des Jahrhunderts durch das Aufkommen der da capo-Form der Arie und überhaupt durch breitere Ausdeutung kurzer Textteile mittels Wiederholung von Worten, Zeilen, Halbstrophen. Ganz allmählich ist die ästhetische Verurteilung des mehrmaligen Vortrags einzelner Worte aufgegeben worden. Es ist ja nicht in Abrede zu stellen, daß dieselbe den Strophenbau des Gedichts verdunkelt, d. h. nach dem Urteile der radikalen Reformer entstellt. Schon in Caccinis Arien ist aber wenigstens die Wiederholung der Schlußzeile der Strophe nichts Seltenes, auch Peris »Torna o torna« (S. 31) hat sie, und seine »Jole lusinghiera« (Solerti, Albori I, auch in Torchis Arte mus. Bd. V), deren Entstehungszeit vielleicht ins dritte Jahrzehnt zu setzen ist, bringt bereits die Wiederholung einzelner Worte mit Höherlegung der Melodie:



— vielleicht in Nachfolge von Monteverdis Lamento d'Arianna (1608), der ebenfalls gleich zu Anfang die gesteigerte Wiederholung der Worte Lasciatemi morire hat. Daß die geistliche Monodie mit Prosatexten von Anfang an zur Wiederholung der Worte griff, haben wir ja festgestellt (S. 312 ff.); aber es ist wohl zu beachten, daß selbst Benedetto Ferrari nur in seinem exzeptionellen Voglio di vita uscir reichlicher mit Wortwiederholungen operiert (S. 56 ff.), sie aber sonst sichtlich meidet. Es bedurfte erst eines sehr erheblichen Erstarkens des Bewußtseins der souveränen Herrschaft der rein musikalischen Formgebung, ehe man allgemein das Vorurteil gegen die Wortwiederholungen überwinden konnte. Das Wesen der eigentlichen Arie beruht, darüber kann wohl kein Zweifel sein, ganz wesentlich in der breiten Ausführung eines Stimmungsbildes, das eine vorausgehende Handlung oder ein vorausgeschicktes Rezitativ so weit vorbereitet hat, daß ein ganz kurzer Text genügt, es in Worten auszusprechen. Diese Worte beliebig zu wiederholen, ist nicht nur ästhetisch einwandfrei, sondern beinahe eine Notwendigkeit. Das

fortgesetzte Weitergehen der Melodie mit dem Text ohne alle Wiederholungen bedingt auch bei in sich geschlossener, wohlgegliederter Melodieführung stets Unruhe, Hast, die auch durch gelegentliche starke Dehnungen einzelner Silben, wie sie schon früh auftreten, nicht behoben wird; die durch letzteres Auskunftsmittel bewirkte Spannung (wenn mitten im Satz der Fortgang des Textes unterbrochen wird) kann allerdings an der rechten Stelle ausgezeichnete Wirkungen hervorbringen; seine alleinige allgemeine Anwendung zur Verbreiterung ist aber kaum denkbar. Dagegen ist die mehrfache Wiederholung in sich abgerundeter Textteile in hohem Grade geeignet, vom Einzelwort der Interesse auf den Gesamtinhalt zu lenken, der eben musikalisch breit zur Aussprache kommen soll. Viele der besten Erstlinge der Monodie kranken ja an dem übertriebenen Eingehen auf den Einzelsinn der Worte, und es soll auch nicht verschwiegen werden, daß selbst in der klassischen Zeit gegen Ende des Jahrhunderts die Komponisten oft genug der Versuchung erliegen, Wort-Kleinmalerei zu treiben. Doch ist die aufdringliche Vorherrschaft dieses Prinzips gegen die Mitte des Jahrhunderts zu Ende und greift eine musikalische Gestaltungsweise Platz, die in erster Linie auf logische Fortspinnung der zu Anfang auftretenden melodisch-rhythmischen Motive beruht und die Ansprüche der Einzelworte auf Berücksichtigung möglichst mäßigt, ohne sie doch darum zu ignorieren. Das Zurückkommen des Endes auf den Anfang, das bezüglich der Tonart eine selbstverständliche musikalische Forderung ist, wird solche breite Entfaltung wesentlich begünstigen und die Dichter mögen wohl durch die Komponisten veranlaßt worden sein, zur Rundstrophe für lyrische Arien überzugehen. Auch dieser Fortschritt scheint außerhalb der Oper vorbereitet worden zu sein. Denn wenn sich auch kleine Arien mit da capo bis zurück zu Monteverdis Orfeo vereinzelt finden, so fehlt doch diesen noch die interne Textwiederholung zur breiteren Entfaltung. Die Ariette der Euridice »Quando un core innamorato« in Rossis Orfeo (1647; bei Goldschmidt, Studien I, 298) bahnt diese Verbreiterung noch ausschließlich durch Schlußwiederholungen an, d. h. führt erst den Text in jedem der beiden Teile A und B zu Ende, ehe sie Wiederholungen wagt:

A. Quando un core innamorato
E beato
Dalla sorte ||: che vuol più? :||
B. Ogni ben ch' a suo talento
Ella dar può di lassù

Non val no quant' un contento
D' amorosa servitù
(»E che vuol più« — wohl Zusatz des Komponisten)
(A. da capo.)

Ob nicht das da capo von A überhaupt auf Konto des Komponisten zu setzen ist, kann fraglich scheinen.

Vollends sieht das da capo der Arie des Arsete »Non scherzi« in Cestis »Dori« (1663) so aus, als habe es der Komponist erzwungen, da die das A bildende Textzeile nur zum Schluß von B Reimbeziehung hat:

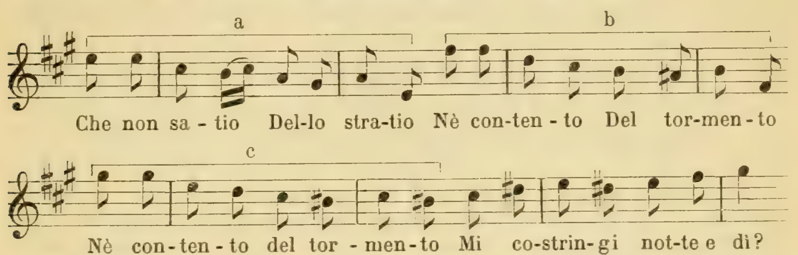
B. Più del Fato inesorabile
Più del mar' lieve et instabile
Vola fere e non ha pace
E la face
Ministra di cordoglio
‖: Un anima di scoglio
Ancor sà frangere :‖
A. Non scherzi con amor
Chi non vuol piangere.

Das sieht gewiß so aus, als hätte der Komponist die Schlußzeilen, welche ihn zu dem scherzenden Motiv angeregt, mit dem er den ersten Teil und das Ritornell arbeitet, eigenmächtig auch schon vor B gestellt und damit das da capo ermöglicht. Die Art, wie er die wenigen Worte mehrfach wiederholt, um dem ersten Teile größere Ausdehnung zu geben, ist aber für die Arbeitsweise der Zeit typisch: Non scherzi, non scherzi, non scherzi con Amor, Chi non vuol piangere! non scherzi con Amor, chi non vuol piangere, chi non vuol piangere (36 Silben statt 12 gegenüber 53 des Teils B, der nur die beiden letzten Zeilen wiederholt).

Daß solche Wortwiederholungen möglichst die Motive konservieren, welche der erste Vortrag der Worte gebracht hat, ist eine der wichtigsten Errungenschaften des imitierenden Stils des 15. bis 16. Jahrhunderts, die nun in der Monodie wiederersteht; da der imitierende Stil neben dem monodischen weiterblühte, so bedurfte es dafür freilich keines Zurückgreifens auf Gepflogenheiten älterer Zeit, sondern nur eben des Aufgebens eines törichten Vorurteils. Dieselben Worte mit andern Motiven zu bringen, wäre ein Stilfehler gewesen[1]), da die Wiederkehr derselben Art der

[1]) Vgl. die interessante Analyse eines Falles der Wiederholung größerer Textteile mit neuer Melodieführung in Al. Scarlattis Kantate Sarei troppo felice bei Dent, Scarlatti, S. 81 ff. Es ist dies eine Arie mit Basso ostinato, bei der

musikalischen Einkleidung ja dieser den Schein der künstlerischen Notwendigkeit gibt. Auch das gegenteilige Verfahren, das Beibehalten desselben Motivs für andere Worte, ist nicht einwandfrei, wenigstens innerhalb derselben Strophe, wie z. B. in Al. Stradellas Kantate »Già nell Indo emisfero« (Dresden, C. B. 6 c.) in der ersten Arie im Mittelsatz (die Arie hat da capo-Form):



Hier ist b mit ganz anderen Worten als a, aber mit imitierter Melodie stilwidrig und störend, dagegen c als Wiederholung der Worte von b mit Recht diesem nachgebildet. Freilich waren die nur viersilbigen winzigen Reimzeilchen für den Komponisten ein unbequemes Problem, das zu lösen ihm nicht ganz geglückt ist (die Stelle kehrt, transponiert in die tiefere Unterquinte, genau so wieder). Glücklicher wäre etwa gewesen, die ersten zwei Takte aufsteigend zu bilden:



Der Text dieser Kantate ist übrigens ganz deutlich durch die Versformen auf Zerlegung in Rezitativ und Arie angelegt. Der orientierende Eingang hält sich durchaus in bunt gemischten 7- und 11-Silblern:

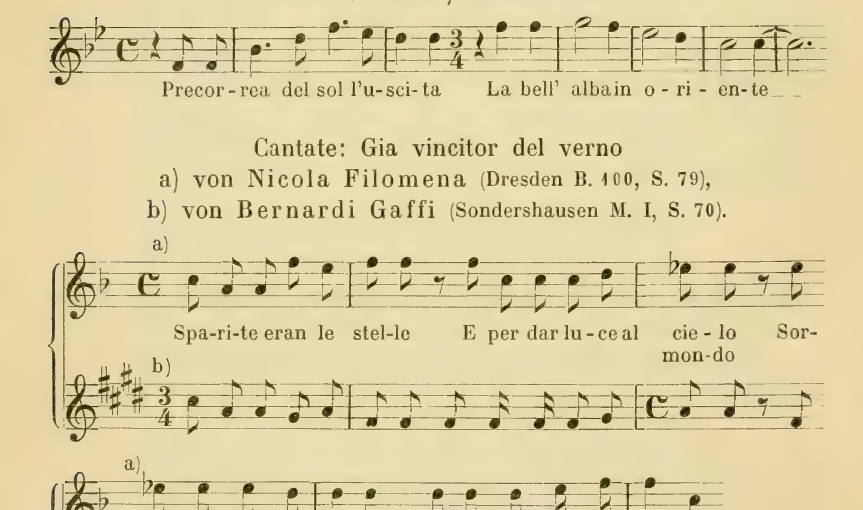
a	Gia nell' Indo emisfero	7
b	Con luminoso aspetto	7
c	L'alba era uscita a ristorare il mondo	11
b	E nel Cimerio tetto	7
a	Adagiato dell' ombre il popol nero	11
c	Sopiva i sensi in dolce oblio profondo	11
x	Quando per dare all' aure	7
d	Tributo di sospiri	7
d	Così espose Filandro i suoi martiri.	11

natürlich die fortgesetzt gleiche Motivbildung des Basses auf immer neue Bildungen der Singstimme drängt, wie wir schon an Caccini und z. B. auch Ferrari konstatieren konnten. Andernfalls würde, wie Dent richtig erkennt, eine unerträgliche Monotonie resultieren.

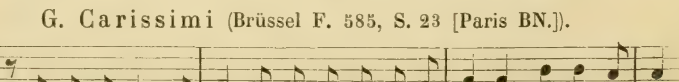
Man beachte das Geschick, mit dem hier die Reimbeziehungen auseinandergerückt sind, so daß der Komponist sie ungestraft ignorieren kann. Auch das Ignorieren der Elisionen (wenn auch nicht aller) ist ein wichtiger Faktor, der dem Rezitativ größere Freiheit der Bewegung gibt; die Komponisten machen nunmehr von demselben allgemein ausgedehnten Gebrauch, mit Recht, da das wirkliche Rezitativ einen streng gemessenen Text eigentlich nicht verträgt. Stradella scheut auch eine Wiederholung von Textteilen nicht (Sopiva i sensi in dolce oblio) und reckt die Schlußzeile, die zur ersten Arie überführt, zu 24 Takten $^3/_2$-Takt entschieden arioser Haltung aus. Diese prächtig stimmungsvolle, großzügige Einleitung[1]) mag

[1]) Es sei nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, wie viele dieser pastoralen Kantaten in der Art der Madrigale des 14. Jahrhunderts mit einer Naturschilderung, wie Sonnenaufgang oder dgl., beginnen. Ein paar Anfänge mögen zu weiteren Vergleichungen Anregung geben.

L. Rossi, Nr. 92.



G. Carissimi (Brüssel F. 585, S. 23 [Paris BN.]).



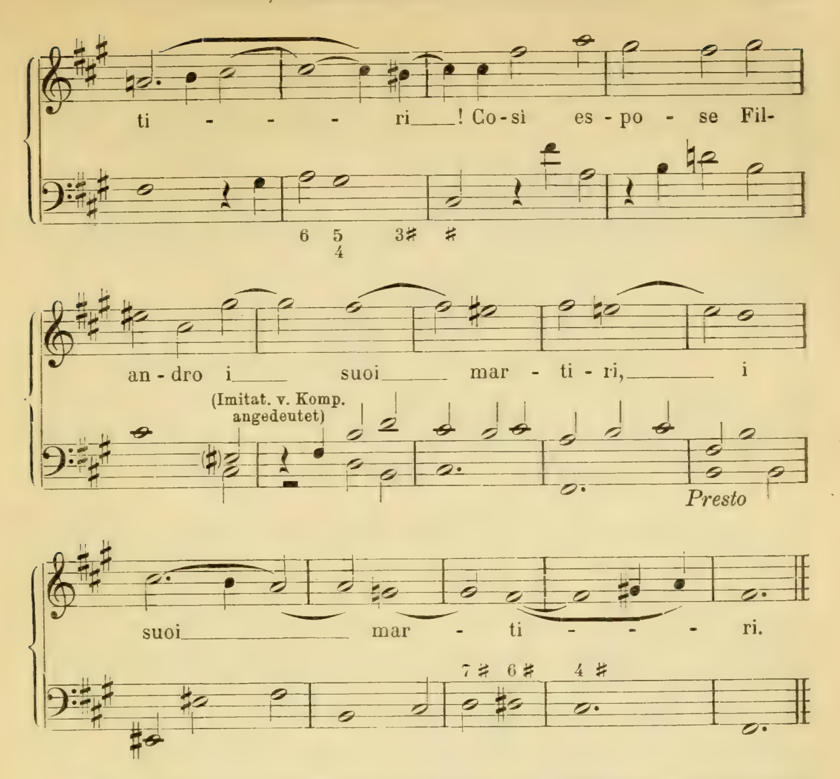
ganz hier Platz finden, als Beleg, daß wir mit Stradella wirklich vollständig auf dem Boden der klassischen Kantate stehen. Den Wechsel der Taktart im Rezitativ selbst (C, 3/2) hat Stradellas Originalnotierung nicht, die vielmehr durchweg zwei Halbe in den Takt stellt (nur das così espose usw. hat 3/2-Vorzeichnung, ist aber schon nicht mehr eigentliches Rezitativ):



Sehr lehrreich ist auch eine Vergleichung der Kantaten gleichen Textes von verschiedenen Komponisten. Der Kantatenband CB. 100 der Dresdner Kgl. Bibliothek enthält die Kantate A voi che l'accendeste fünfmal, komponiert von Giovanni del Violone, Al. Scarlatti, G. B. Bononcini, G. A. Perti und Ant. Mangiarotti, und gibt einen schlagenden Beweis für die Unerschöpflichkeit auch der Rezitativbildung.



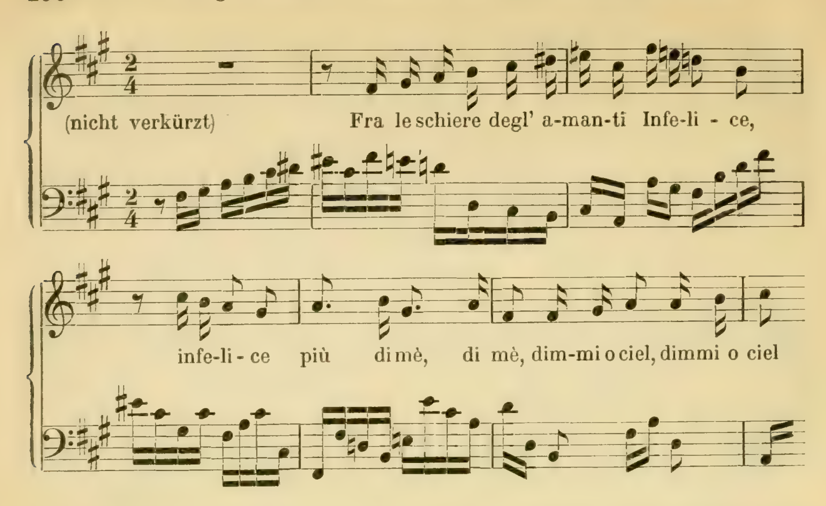
lio, so-pi-va i sensi in dolce ob-lio pro-fon - - - -
- - - - - - do, Quan-do per da-re all'
au-re Tri-bu-to di so - spi-ri Co-sì es-
po - se Fil-lan-dro i suoi, i suoi
mar - ti - ri, i suoi mar-
6 6 5 4 3♯ 6 4♮ (3×)
7 6 6 4 4 5♯ (3×) 7 6



Der Text der ersten Arie bringt nun ein auffallend abstechendes Maß, nämlich trochäische Vierheber (8, 7 Silben), teilweise noch durch Reime in Zweiheber geteilt:

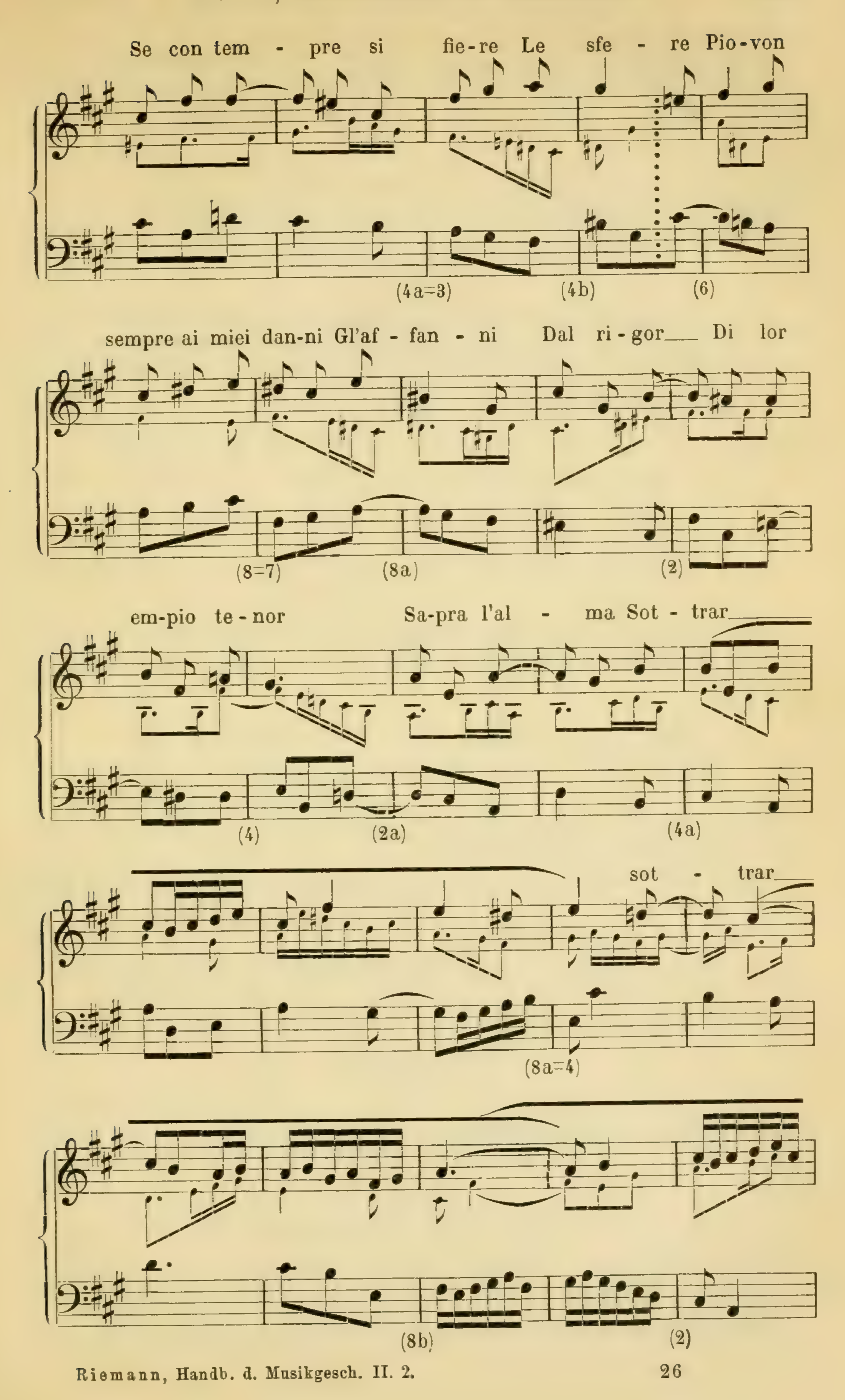
A.	a	Fra le schiere degl' amanti	8
	b	Infelice più di mè	7
	c	Dimmi o ciel se mai sorti?	7
B.	d d	Che non satio | dello stratio	8
	e e	Nè contento | del tormento	8
	c	Mi costringi notte e dì,	7
	a	In un mar d'acerbi pianti	8
	b	A sommerger la mia fè!	7
A. (da capo).			

Stradella hat dieser Arie einen heftig erregten Charakter gegeben. Der Baß läuft von Anfang bis zu Ende in Sechzehnteln, hastig hin- und herfahrend (nur am Schluß des ersten Teils $^1/_4$ *cis*, Halbschluß mit dem *Cis*-dur-Akkord, worauf der zweite Teil unvermittelt mit *A*-dur einsetzt!). Es genüge, den Anfang herzusetzen (Pausen, die der Continuo allein zu füllen hätte, fehlen ganz):



Ohne verbindendes Rezitativ folgt hierauf die zweite Arie, ebenfalls *Fis*-moll, aber im $^3/_8$-Takt mit einigen flüssigen Koloraturpassagen (sämtlich auf [sot]trar mit der wohlerkennbaren tonmalerischen Absicht, das sich Herauswinden aus den Schlingen Amors zu schildern. Der Dichter hat wieder jede Möglichkeit rezitativischer Behandlung durch ein gekünsteltes Maß ausgeschlossen, dem aber diesmal Stradella peinlich gerecht wird. Deutlich erkennen wir hier einmal die Spuren der Behandlungsweise solcher Maße durch die allerersten Monodisten:




Se con tem - pre si fie-re Le sfe - re Pio-von
(4a=3)
(4b)
(6)
sempre ai miei dan-ni Gl'af - fan - ni Dal ri-gor Di lor
(8=7)
(8a)
(2)
em-pio te-nor Sa-pra l'al - ma Sot - trar
(4)
(2a)
(4a)
sot - trar
(8a=4)
(8b)
(2)



Das ist vielleicht eine etwas kleinliche, sicher aber eine fein ziselierte Arbeit (der Rest bringt hiernach noch zwei noch weiter ausgeführte Wiederholungen des Textteils von Dal rigor ab, die wieder nach *Fis*-moll zurückschließen, ohne da capo). Die Art, wie hier Stradella mit den Kurzzeilen sich abgefunden, ist meisterlich:

a a	Se con tempre si fiere Le sfere	7 + 3
b b	Piovon sempre ai miei danni Gl' affanni	7 + 3
c c	Dal rigor Di lor empio tenor	3 + 6
d d	Sapra l'alma Sottrar la sua salma	4 + 6

Aus nur zwei noch folgenden Textzeilen hat Stradella noch ein kleines Rezitativ (5 Takte) und eine Arie (36 Takte, kein da capo) gebildet:

(Rec.)	Ch'a fuggir il furor d'un cielo irato	11
(Aria.)	Ha bastante speranza un disperato	11

Natürlich ist das nur als eine Art Epilog aufzufassen, als Pedant der ebenso zweiteiligen Einleitung.

Eine mir vorliegende Kantate Stradellas für Sopran und Baß mit B. c. »Ahi, che posar« (Dresden, C. B. 6 a) hat überhaupt kein Rezitativ, wenn man nicht das pavanenartig gehaltene erste Duo als ein solches ansehen will, was allerdings nicht ungereimt ist. Der Anfang sieht so aus (4 Siebensilbler und ein Elfsilbler):

Al. Stradella.





non puo - te Hor che so-pi - to gia- -
non puo - te Hor che so-pi-to
gia
4 3 5 6
4 ♯ 7 6
ce Entro tranquil-la pa - ce,
ce En-tro tranquil - la pa - ce, en-tro tranquil - la
en-tro tran-quil - la pa-ce Il mar-tir d'o-gni
pa - ce Il martir d'ogni co - re,
7
co - re, il martir d'ogni co - re
il mar-tir d'o-gni co - re, d'o - gni co-



Rest des Textes:

E così stratiami che disperando 11
Aïta al mio tormento 7
Giamai sanar o respirar pavento. 11

Es folgt nun eine Sopran-Arie in *G*-moll (ohne da capo), deren Ostinato aus den Anfangstakten des ersten Duo durch Verkürzung abgeleitet ist:



Zwar schlägt der unablässig in Achteln gehende Baß mancherlei kleine Abwege ein, wenn es gilt, dieses Thema in eine andere Tonart zu verlegen, kommt aber immer wieder auf diese Form zurück (in *G*-moll, *B*-dur, *G*-moll, *B*-dur, *F*-dur, [*C*-moll], *Es*-dur, *C*-moll, *G*-moll). Die Konstruktion des Stücks ist ziemlich kompliziert, freilich ist auch der Versbau nicht einfach:

a¹	Da quei lumi che nel seno	8
b¹ b²	M'avventar l'acceso dardo Per cui ardo	8 + 4
a²	Lo sperar raggio sereno	8
c¹	Al mio mal è vanità,	7
c²	S' è lor vanto maggior la crudeltà:	10

Stradella reckt durch Wiederholungen die letzte Zeile (c²) so weit aus, daß sie einen gegenüber dem ersten sogar 2 Takte längeren zweiten Teil bildet, nämlich so:

I. $a^1 = 1 - 4$,
$b^1 b^2 = 5 - 8,\ 7a - 8a,\ 7b - 8b$ (Takttriole) } Von *G*-moll nach *B*-dur
$a^2 = 1 - 4,\ 1a - 4a$,
$c^1 = 5 - 8,\ 7a - 8a,\ 7b - 8b$ } Von *D*-dur nach *C*-moll (Halbschluß)
zusammen 29 Takte

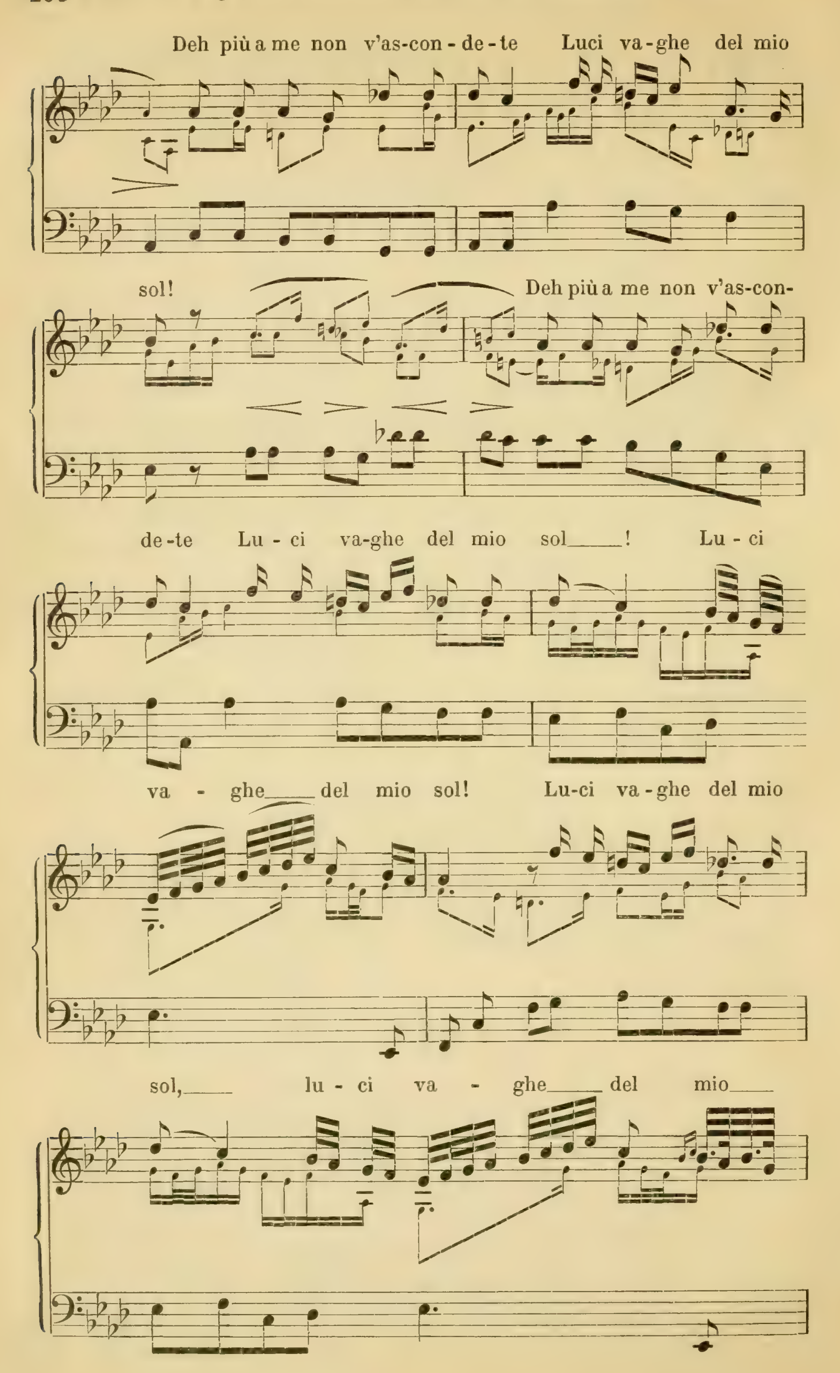
II. $c^2 = 2, 3 - 4,$
$5 - 9,\ 5a - 8a$ } Von *Es*-dur nach *C*-moll (Ganzschluß)
$2, 3 - 4,$
$5 - 9,\ 5a - 9a,\ 5b - 8b$ } *G*-moll
zusammen 31 Takte

Den Beschluß der Kantate bilden eine Baß-Arie in *G*-moll $^3/_2$ (der Singbaß vielfach unisono mit dem Continuo) und ein Duett *G*-moll $^3/_2$ in breitem Gaillardenstile, ebenso wie das erste Duett eng imitierend gearbeitet.

Parisotti teilt eine da capo-Arie von Giovanni Maria Bononcini (Vater, gest. 1678) mit, leider ohne Angabe, woher sie entnommen. Aus den 1677—78 gedruckten Kammerkantaten scheint sie nicht zu stammen. Wenn sie wirklich von dem Vater Bononcini herrührt, so muß derselbe zu den bedeutendsten älteren Vertretern gerechnet werden; weder von Giovanni Battista noch von Marco Antonio Bononcini (seinen beiden Söhnen) ist mir ein so feinsinniges, abgeklärtes Stück zu Gesicht gekommen. Dasselbe ist nur kurz und soll hier Platz finden, da es mit seiner halbobstinaten Baßführung (das Anfangsmotiv der Singstimme wird vom Continuo vorausgespielt und in der Mitte und am Ende des ersten Teils wiederaufgenommen) typisch ist. G. M. Bononcini (geb. 1640) ist zwar Schüler von Paolo Colonna; da aber Benedetto Ferrari seit 1645 Hofkapellmeister in Modena war, so ist es schwerlich zufällig, wenn Anklänge auf diesen hinweisen.

Giovanni Maria Bononcini (1640—1678).




Deh più a me non v'as-con-de-te Luci va-ghe del mio
sol! Deh più a me non v'as-con-
de-te Lu-ci va-ghe del mio sol___! Lu-ci
va - ghe___ del mio sol! Lu-ci va-ghe del mio
sol,___ lu-ci va - ghe___ del mio___

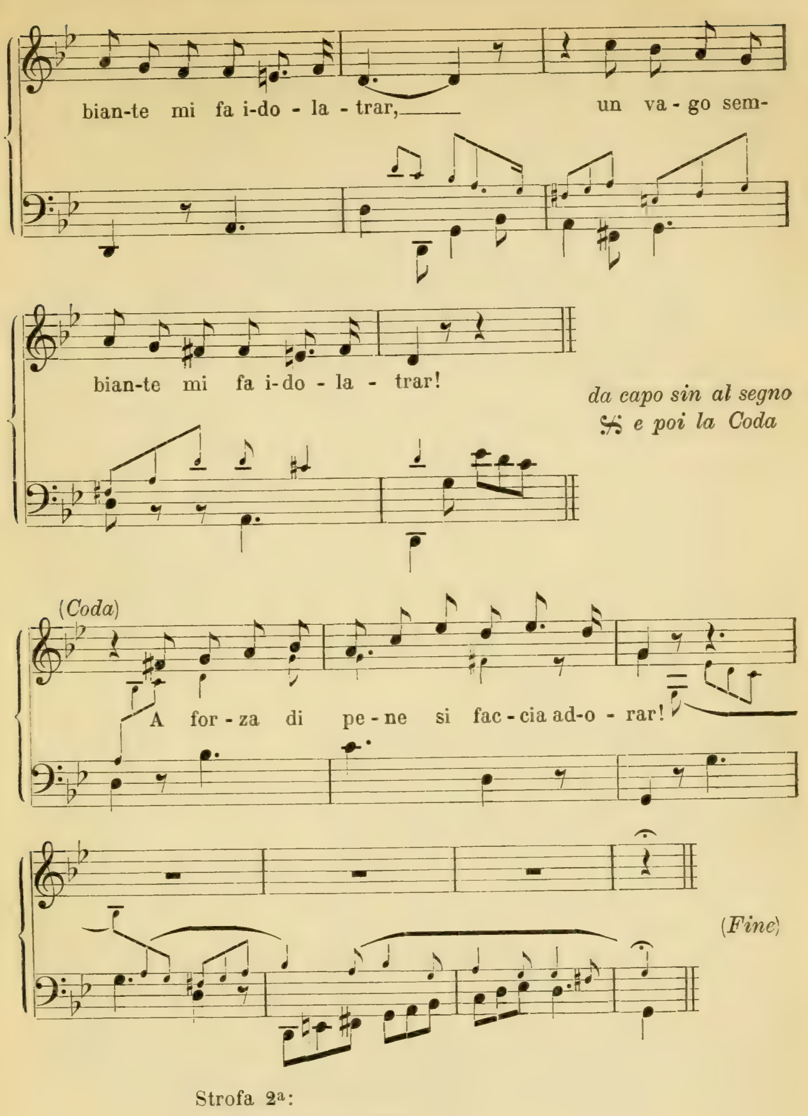


Um das Typische der Form ersichtlich zu machen, stelle ich neben diese Arie eine von Legrenzi aus dessen 1678 gedruckten »Echi di reverenza«. Obgleich dieselbe ebenfalls die da capo-Form und Pausen der Singstimme für Zwischenspiele des Continuo hat, wird sie doch auch noch ein zweites Mal mit neuem Text gesungen (2. Strophe), was aber bei ihrer knappen Anlage nicht lästig wird. Man beachte besonders, wie ganz ähnlich wie bei

Bononcini der zweite Teil einsetzt. Daß schon der Dichter hier weder Jamben oder Trochäen sondern wirklich Anapäste (Amphibrachen) im Auge gehabt hat, darf wohl als sicher gelten.

Giovanni Legrenzi, Arie (1678).

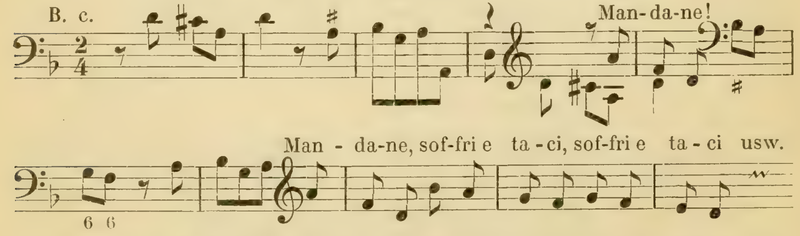




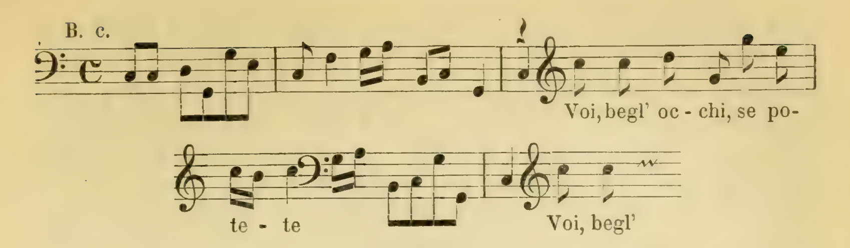
Strofa 2ª:
Che crudo destino
Ch'un cieco bambino
Con bocca di latte si faccia stimar!
Mà questo tiranno
Con barbaro inganno
Entrando negl' occhi mi fè sospirar!

Es muß einer Spezialforschung überlassen bleiben, festzustellen, wie weit Legrenzi, den wir ja schon als Instrumentalkomponisten um

1655 bewundern mußten, persönlich die Einbürgerung der da capo-Form der Opernarie bewirkt hat. Das vereinzelte Vorkommen derselben haben wir ja sehr weit zurück konstatieren können. Die bis vor gar nicht langer Zeit verbreitete Annahme, daß Scarlattis Teodora (1693) die da capo-Arie in die Oper gebracht habe, ist ja freilich längst als ein starker Irrtum erwiesen (vgl. die vielen da capo-Arien Rossis, S. 374 f.). Aber es überrascht doch auch heute noch, zu sehen, daß Legrenzis Eteocle e Polinice (Venedig 1675) die da capo-Arie bereits so radikal durchführt, wie es überhaupt jemals geschehen ist; von den Solo-Gesangsstücken der Oper haben 47 das da capo, und von denen, die es nicht haben, sind einige über einem Ostinato gearbeitet (I. 11, II. 6, III. 15), und die Mehrzahl der andern haben Ritornelle oder sind mit instrumentalen imitierenden Partien so durchsetzt, daß das da capo sie allzu lang ausdehnen würde. Auch weist bereits eine stattliche Anzahl (26) Arien die Devise auf, jene auffällige stereotype Vorausschickung eines Bruchstückes der ersten Textzeile mit nachfolgenden Pausen der Singstimme, nach denen erst der eigentliche Anfang (gleichlautend) erfolgt, so daß die Vorausschickung tatsächlich wie eine Art Überschrift oder Ankündigung sich ausnimmt. Auch das kommt zwar vereinzelt früher vor (schon bei Rossi in Nr. 24 und 83, dann in Cestis Disgrazie d'Amore [1667] I, 7, »Signor, bravo« [Eitner, S. 181] und in Ziani-Cavallis Alcibiade (1667) II, 1, »Cara effigie« [Goldschmidt, Studien I, 389]), aber nicht als ausgesprochene Manier. Wiederholungen einer ganzen Anfangszeile (aber direkt anschließend) und vollends transponierte Wiederholungen einzelner Worte sind älter und haben damit nichts zu schaffen; das Charakteristische für die Manier ist durchaus die auffällige Isolierung durch nachfolgende Pausen und die notengetreue Wiederholung, aber mit Weitergehen bei der Wiederholung, wie z. B. in Bernardo Pasquinis dialogischer Kantate (Mandane e Arpago) Crudo globo d' orrori (Dresden, C. B. 6 a) zu Anfang der zweiten Arie (Arpago):



In diesem Falle ist freilich die isolierte Anrede gar nicht auffällig; wohl aber z. B. in dem ganz ebenso angelegten Falle bei Francesco Gasparini in der Kantate »Nelle stagion fiorita« (1. Arie):



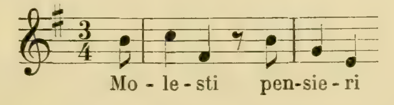
Den überschriftartigen Charakter der Devise zeigen aber besonders deutlich eine Anzahl Arien in Steffanis Alarico (1687), z. B. Nr. 8 (Nume alato), 14 (A vendetta), 16 (Non ti voglio), 20 (Placidetta), 22 (Perdonatemi), 24 (Le saette del Tonante), 27 (Il viver è un ombra), 28 (Vi lascio), 29 (Un ombra), 32 (Schiere invitte, non tardate), 38 (Dove sei), 43 (Non sperar), 44 (Pazienza), 47 (Vo scherzando), 48 (Siete belli), 49 (Troppo e dolce), 59 (Chi non impera). Da der Alarico als DTB XII, 1 vorliegt, so kann ich auf ihn, als bequem über diese Dinge orientierend, verweisen. Legrenzis »Eteocle e Polinice« zeigt durchaus analoge Verhältnisse und beweist jedenfalls, daß um 1675 die Formgebung der Arie selbstverständlich geworden ist, das unsichere Suchen und Tasten ein Ende hat und ein zielbewußtes Schaffen aus dem Vollen im Gange ist. Mit herzlicher Freude sieht man, wie die Komponisten sich nicht genugtun können in diesem Schöpfen aus dem reich sprudelnden Quell melodischen Gestaltens. Es gehört ein gut Teil Verblendung durch die musikdramatischen Ideale dazu, um für die letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts von einem allgemeinen Niedergange der italienischen Vokalmusik zu sprechen, wie es Parry tut (a. a. O., S. 400: The general intrinsic deterioration in Italian vocal music during the latter part of the seventeenth century in as noticeable in church music and sacred music as in opera). Auch Goldschmidt (Studien I. 86) ist im Grunde ähnlicher Meinung, da er schon mit Cesti das Erlahmen der dramatischen Gestaltung konstatiert und sogar in Luigi Rossis Orfeo bereits die Verleugnung der wertvollen Grundlagen findet, auf denen die römischen Meister aufgebaut hatten; in Cavalli und Provenzale sieht er Männer, welche dem Verfalle Einhalt zu tun versuchten, hat aber bezüglich Provenzales widerrufen (Sammelb. der I. M.-G. VII. 4, S. 608). Warum aber sieht er nicht auch schon in Cavalli und Carissimi Männer, die das Unheil mit heraufbeschworen, da sie doch die geschlossene musikalische Formgebung für die dramatischen Gesänge vorwärtsgebracht haben? Nein, man muß anders formulieren. Von allem Anfange an liegen die ästhetischen Forderungen der Schwärmer für ein zu schaffendes musikalisches Drama in

schwerem Konflikt mit den immanenten Bildungsgesetzen der Musik; das Preisgeben der hochwertvollen Errungenschaften des 16. Jahrhunderts um eines zunächst wenig greifbaren Schemens willen stößt beim Gemeingefühl auf Widerstand, und auch das künstlerische Gewissen wird dabei unruhig. Langsam aber sicher erfolgt die Wiederaufnahme des Kontrapunkts, und was Goldschmidt (und Parry) als dekadente Loslösung der musikalischen Kunst von der dramatischen Grundlage ansehen, die »Neigung zum Spiele mit Tongebilden und zur konzertierenden Musik«, ist in Wirklichkeit ein Gesundungsprozeß, der der Musik ihr Selbstbewußtsein wiederbringt. Mit demselben Rechte, mit dem man die italienische Arie dieser klassischen Zeit als müßiges Spiel mit Formen verwirft, müßte man auch die durchaus auf demselben Boden stehenden Sonaten und Concerti grossi der Corelli, Abaco, Händel, Bach, ja und doch auch erst recht die Fugen und die Choralbearbeitungen, kurz alles, was nicht auf den Leisten der dramatischen Musik paßt, gering achten. Sehr mit Unrecht ruft man Gluck und Wagner als Eideshelfer an, um die Verkommenheit der italienischen Opernmusik zu erweisen. Dabei übersieht man vor allem das eine, daß zwischen jener Blütezeit der vom kontrapunktischen Geiste durchdrungenen wahrhaft klassischen italienischen Vokalmusik (1660—1710) und Glucks Reformopern etwa ein halbes Jahrhundert liegt, in welchem geistlose Epigonen jene gründlich heruntergebracht haben. Ich will hier keinen Raum vergeuden durch Mitteilung von Beispielen der Arienkomposition aus dieser Zeit wirklichen Verfalls, sondern nur ganz allgemein darauf hinweisen, daß in dieser Zeit nach 1700 der kanzonnettenartige Singsang mit oder ohne virtuosen Aufputz für die Gesangskünstler mit dem denkbar kunstlosesten Akkompagnement in erschreckender Weise überhandnimmt, daß die in vielen Bibliotheken anzutreffenden Sammlungen der »Schlager« der venezianischen Theater von geradezu deprimierender Inhaltslosigkeit sind. Es ist das die Zeit, wo die Opern von G. M. Orlandini, Tom. Albinoni, Ant. Lotti, Ant. Vivaldi, Giov. Porta, Fr. Gasparini, C. Fr. Pollarolo, Ant. Pollarolo, L. A. Predieri, G. M. Buini, F. Chelleri usw. in Venedig dominieren. Wenn auch von diesen Leuten mehrere (Lotti, Gasparini, Albinoni, Porta, Vivaldi) durch gediegene Leistungen auf anderen Gebieten wohlakkreditiert sind, so ist es doch ein arger Fehlschluß, von ihren Opern aus Werturteile über die Oper der Zeit überhaupt und gar einer weiter zurück liegenden Zeit zu fällen. Diese recht eigentlich so zu nennenden Spätvenezianer stehen tief nicht nur unter ihrem mit Recht gefeierten Zeitgenossen Scarlatti, sondern auch unter ihren Vorgängern Legrenzi, Provenzale, G. B. Bassani, Stradella, C. Pallavicino, den beiden Ziani, Ant. Draghi, Erc. Bernabeï

Ag. Steffani und Ant. Caldara. Zwar neigt Draghi bereits zur Verflachung des Stils, und auch Caldara steht mit seiner Opernmusik nicht auf der Höhe seiner Kirchenmusik und seiner Kammersonaten, aber im ganzen ist eine tiefe Kluft zwischen der Opernmusik der Meister um 1670—1700 oder 1710 und derjenigen der genannten späteren. Daß die venezianische Bühne mit ihren Konzessionen an den Geschmack der Menge und die Arroganz der Sänger eine depravierende Wirkung auf diese Opernkomponisten ausgeübt hat, ist wohl kein Zweifel. Denn z. B. Lotti, Gasparini und Albinoni stehen mit ihren Kammerkantaten auf einem erheblich höheren Niveau als mit ihren Bühnengesängen, arbeiten über obstinate Bässe und zeigen in der Führung der nicht obstinaten Bässe noch die gute Schulung der vorausgehenden Epoche.

Als spezielle Vertreter der ausgebildeten Kammerkantate, wie sie gegen 1700 im höchsten Flor steht, sind neben Scarlatti noch weiter hier hervorzuheben die beiden Söhne G. M. Bononcinis: Giov. Battista (gest. nach 1737) und Marco Antonio (gest. 1726), Attilio Ariosti (1666—1740), G. B. Bassani (1657—1716), Fr. Gasparini (1668—1727), C. Ag. Badia (1672—1738), Francesco Conti (1682—1732), Francesco Mancini (1674—1739), Giac. Ant. Perti (1661—1756), Giovanni del Violone (vor 1700), Pietro Simone Agostini (um 1680), Ruggiero Fedeli (ca. 1670—1722), Ant. Lotti (1667—1740).

Eine Art Verknöcherung des Schematismus der Anlage von Arien mit Devise und da capo drohte wie es scheint schon um 1680 sich zu entwickeln, wurde aber wieder überwunden. Als Beispiel dieses Stadiums führe ich an die Kantate »Dal crudele deliro« in G. B. Bassanis »Cigno canoro« (1682) und Al. Scarlattis »Lasciate omai lasciate«, die wohl in dieselbe Zeit gehören dürfte. Bassanis Kantate (*E*-moll) hat sieben Teile: ℞; Arie *E*-moll $^3/_4$ Δ, d. C; ℞ (*H*-moll!), Arie *H*-moll(!) $^4/_4$ Δ, d. C.; ℞ (*D*-dur), Arie *D*-dur(!) Δ, d. C.; ℞ und Arioso *E*-moll. Dieselbe zeigt also in der Tonarten-Ordnung (in der Mitte je ein Rezitativ mit Arie in der Moll-Dominante und deren Parallele) eine höchst bedeutsame Fortentwicklung, die im Einklang steht mit der gleichzeitigen Entwicklung der Sonate. Die erste Arie (*E*-moll $^3/_4$) führt mit eiserner Konsequenz von Anfang bis zu Ende (64 Takte) den Rhythmus des Anfangs durch



wohl in Nachahmung von Cavallis »Un dardo pungente« (S. 239), aber mit weiterer Steigerung des obstinaten Wesens, ein deli-

kates Stück, auf das nachdrücklichst aufmerksam gemacht sei (vgl. meine Sammlung »Kantaten-Frühling«, Leipzig, C. F. W. Siegel). Eine »Verknöcherung des Schematismus« sehe ich aber nicht in dieser Festhaltung desselben Rhythmus, sondern in der auffälligen Vermehrung der Devisen; von den drei Arien hat nämlich die erste nicht nur zu Anfang des ersten, sondern auch zu Anfang des zweiten Teils eine zweitaktige durch Pausen abgeschiedene Devise; in der zweiten (nur kurzen) und dritten Arie hat zwar der Mittelteil keine Devise, aber das da capo beginnt in der zweiten mit der Devise in der Parallele (*D*-dur) und tritt erst dann zur Haupttonart zurück, die dritte bringt sogar das da capo zunächst vollständig (mit Devise) in der Dominate (*A*-dur) und wiederholt es dann in der Haupttonart. Die Scarlattische Kantate »Lasciate omai lasciate« (*A*-moll) hat überhaupt nur eine weit ausgeführte zweistrophige Arie, eingerahmt von Rezitativen mit Arioso-Abschlüssen. Die Arie selbst ist aber dadurch merkwürdig, daß sie zwei Mittelteile nacheinander bringt, einen in der Moll-Dominante (*E*-moll) und einen in der Parallele (*C*-dur) und erst dann das da capo (A B C A) und zwei Strophen mit durchweg anderem Text; alle vier Teile (auch das da capo) haben aber Devisen von zwei Takten, abgeschieden durch einen Takt Pause. Dieses Auftreten mehrerer Devisen in derselben Arie haben z. B. auch die Kantaten »A voi che accendeste« von G. A. Perti (Dresden, C. B. 100) in der vierten Arie, Scarlattis »Filli mia, tu mi consoli« in der zweiten Arie (das.) »Per formare la beltà« in der vierten Arie (das.), sicher aber noch manche andere.

Merkwürdigerweise sind fast gar keine Solokantaten von Agostino Steffani nachweisbar, nämlich außer den sieben Scherzi (mit obligaten Instrumenten; vgl. den thematischen Katalog in den DTB, VI. 2) nur eine mit dem Namen Gregorio Piva[1]) gezeichnete in der Sondershäuser Kantatensammlung M. (III. 170): »Dolce amore bambino alato«, von der ich aber bezweifle, daß sie von Steffani ist. Da aber von Steffanis Opern-Arien mitsamt Rezitativen eine ganze Reihe Sammlungen erhalten sind, sogar eine in Zusammenstellungen zu Suiten, mit den Instrumenten und mit Einschluß der Ouvertüren (Sondershausen, Schloßkirchenbibliothek Q 1—2, der zugehörige dritte Band als YZ 15177 jetzt im Besitz des Brüsseler Konservatoriums [vormals Bibliothek Wagener], aus sämtlichen Hannoveraner Opern Steffanis), so fühlte sich wohl Steffani genügend auch in der Kammer vertreten, zumal seine Kammerduette,

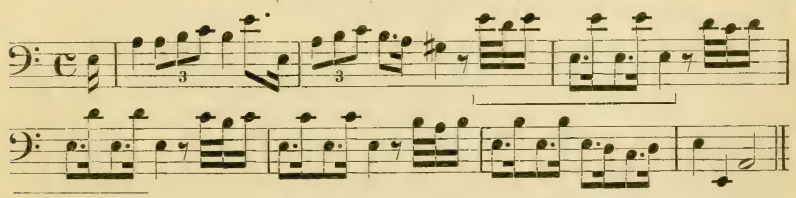
---

[1]) Piva (unter dessen Namen angeblich Steffanische Kompositionen kursiert haben) taucht 1722 als Violinist in der Bonner Hofmusik auf und wird 1726 Kopist und 1727 »Musikbibliothecarius« (Thayer, Beethoven 1², S. 19 und 25). Seine Tätigkeit als Sekretär Steffanis hat somit spätestens 1722 ihr Ende gefunden.

deren der genannte thematische Katalog 85 nachweist, ja überwiegend ausgeführte mehrteilige Kantaten a 2 (nur mit B. c.) sind und auch Sologesänge und Rezitative enthalten (Nr. 4, 6, 7 und 8 der in den DTB, VI 2 abgedruckten). Diese Wunderwerke des zwar in Italien geborenen Meisters, der aber für Deutschland eine ganz ähnliche Bedeutung erlangte wie der Florentiner Lully für Frankreich und der Deutsche Händel für England, überragen seine Opernduette sowohl hinsichtlich der Ausdehnung als der gediegenen Durcharbeitung. Da 16 der schönsten in dem Neudrucke (DTB, VI 2) vorliegen, bedarf es nicht der Mitteilung von Beispielen. Angesichts solcher Werke vom Niedergang der italienischen Vokalmusik zu reden, ist Blasphemie; Steffani hat damit klassische Muster aufgestellt, an denen sich u. a. Händel weiterbildete, und an die die Kammerduette von Clari (1720), Fr. Durante (gest. 1755) und Padre Martini (1763) nicht heranreichen.

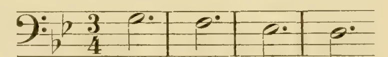
Da an bequem zugänglichen Kammerkantaten Mangel ist, habe ich deren sechs aus der Zeit um 1700 bei C. F. W. Siegel in Leipzig[1]) herausgegeben (je eine von G. B. Alveri, Bern. Gaffi, Al. Scarlatti, Jakob Greber, Tom. Albinoni und Astorga). Die Auswahl bevorzugt intimer geartete Werke; die Kantaten von G. B. Bononcini, Ariosti, auch die von Conti und Badia wandeln bereits ausgetretene Pfade und werden besonders durch die langen Soli des Continuo vielfach gar zu breitspurig und phrasenhaft. Die Devisen der Arien sind häufig so lang geworden, daß ihre prägnante Wirkung verloren gegangen ist und sie einfach als Wiederholungen erscheinen, die aber unangenehm auffallen, weil sie notengetreue sind. Auffällig ist auch in den Kantaten nach 1700 die stark veränderte Gebahrung der Ostinati. Aus der bescheidenen Rolle eines unauffällig stützenden Führers ist (schon gelegentlich bei Legrenzi) der Ostinato ein sich auf die Dauer unangenehm aufdringlich zeigender Begleiter geworden. Ostinati wie der folgende sind besonders bei G. B. Bononcini etwas Häufiges (aber auch bei Scarlatti):

Ben. Marcello, Cantate »Un sol guardo«.
(Dresden C.B. 13a fol. 9.)



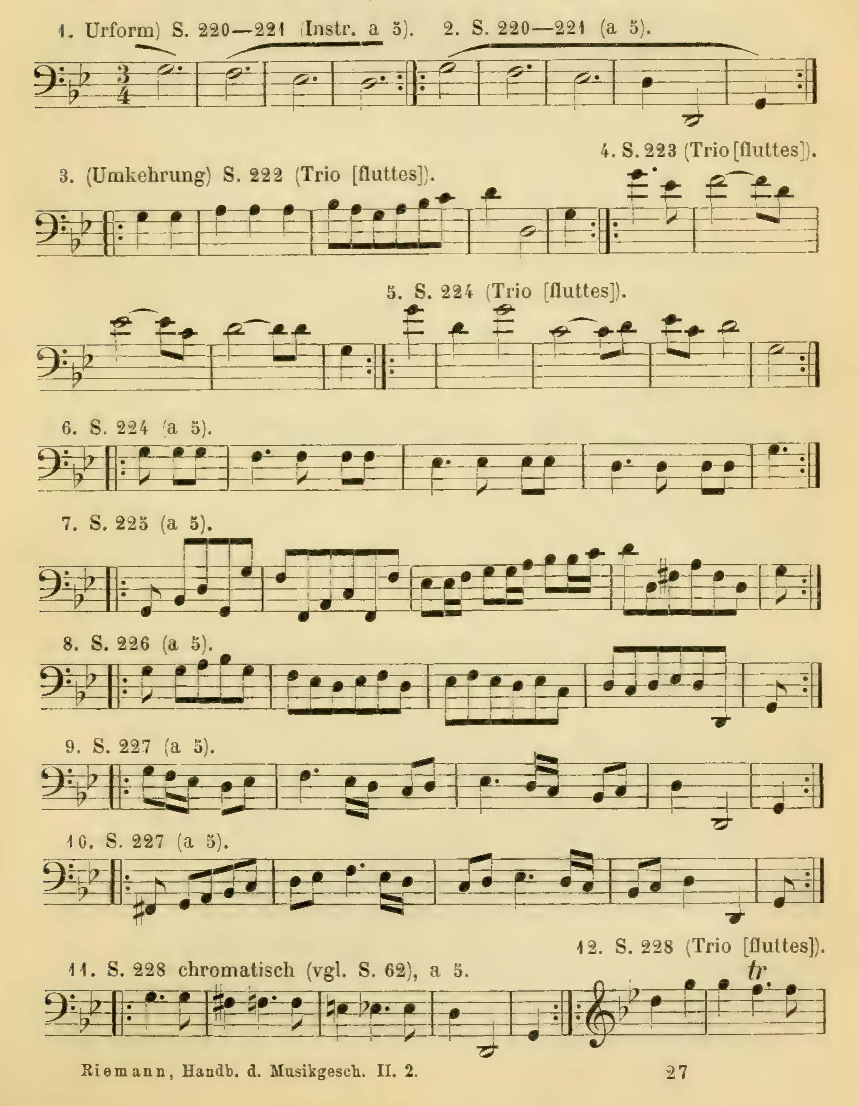
1) Vierzehn Kantaten aus der Zeit 1633—1682 folgen als »Kantaten-Frühling« im gleichen Verlage.

Nicht weniger als zehnmal kommt dieses schwerfällige Gebilde vollständig zum Vortrag, verschwindet aber überhaupt nur, wenn einmal die Singstimme den ersten Teil übernimmt und erhält sich übrigens mindestens mit dem hier geklammerten Motive in der Erinnerung. Auch hier stehen wir vor einem Symptom des Verfalls der Kunst der Meister des 17. Jahrhunderts in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts. Was bei jenen im Einzelfalle mehr oder minder glücklich motiviert ausnahmsweise vorkam und willig hingenommen wurde, ist nun Gewohnheitssache und Schablone geworden. Vor allem ist die Meisterschaft, mit welcher die älteren Komponisten die Fessel des Ostinato unfühlbar zu machen verstanden, abhanden gekommen. Ich hebe besonders Steffani und Purcell als diejenigen hervor, welche das Problem in vorzüglichster Weise lösen. Solche widerborstige Themen, wie das obige, findet man freilich bei ihnen nicht. Die zehn mit einem Ostinato gearbeiteten Arien des Alarico und eine Reihe weiterer in dem zweiten Opernbande (93 ausgewählte Stücke aus den anderen Opern Steffanis [die Briseide enthält 11 Arien mit Ostinato]) mögen illustrieren, wie vortrefflich sich kontrapunktische Künste mit der freien Entfaltung eines reichen Melodievermögens vereinbaren lassen. Lully hat dagegen den Bogen überspannt, indem er ein paarmal (in »Roland« und »Armida«) ganze Szenenreihen über einem Ostinato aufbaute, nämlich dem von uns S. 62 und 104 besprochenen chromatischen. Ich vermag in diesen überlangen Passecaillen nicht wirklich hervorragende Leistungen zu sehen, da Lully nirgends zur Überwindung des Ostinato fortschreitet wie Steffani und Purcell, ja auch schon Benedetto Ferrari und J. Melani (S. 242). Die Passecaille im 5. Akt der Armida bringt allerdings das für Freunde der Ostinatoliteratur Interessante, daß sie den Ostinato selbst, der fortgesetzt seine Tonart (in *G*-moll) behält, mehrmals innerlich leicht umgestaltet, so daß er nacheinander 25 Formen annimmt, die sämtlich auf das altbeliebte Thema



zurückgehen (vgl. S. 64 ff., vgl. auch 359), wobei aber durchweg auf das *g* alle Schlußwirkungen fallen; im ganzen sind es 622 Takte $^3/_4$-Takt (von S. 220 bis 245 mit Wiederholung von 233—235 und dann noch S. 220—235), in denen das Thema ohne Unterbrechung herrscht, nur S. 228—229 sind demselben dreimal ein Takt bzw. zwei Takte angehängt, und ein einziges Mal S. 229 nimmt das Thema durch Einführung von *e*♮ statt *es* eine Wendung nach *D*-moll, die aber keine Folgen hat. Daß das Thema mehrmals auf-

wärts statt abwärts gewendet auftritt, merkt man kaum. Da Lully mit dieser Variierung des Ostinato selbst einen von B. Marini und Fr. Turini (S. 107) angedeuteten Weg weiter verfolgt hat, sei ein Überblick über die Formen des Basses dieser Riesen-Chaconne gegeben; man wird aber erkennen, daß die von Marini (S. 103 ff.) und auch von Ben. Ferrari (S. 56 ff.) und J. Melani (S. 242 ff.) angewandte Versetzung des Ostinato in andere Tonarten und die Einschaltung freier Takte glücklicher ist als diese rigorose Festhaltung der Tonart mit ihren unausgesetzten viertaktigen Kadenzierungen.




13. S. 229 (Trio [fluttes]).
(1 Takt mehr)
nach D-moll!
NB.
14. S. 229 (a 5).
(1 Takt mehr)
nach B-dur
(2 Takte mehr)
15. (Umkehrung) S. 229 (Trio [fluttes]).
16. (Umkehrung) S. 230 (a 5).
17. S. 230 (a 5).
18. S. 232 (Altsolo).
19. S. 235 (Trio [fluttes]).
20. (Umk.) S. 235 (a 5).
21. S. 237 (4st. Chor u. 5st. Instr.).
22. S. 240 (Trio [fluttes]).
23. S. 241 (Altsolo).
(Variante)
24. S. 242 (4st. Chor u. 5st. Instr.).

§ 84. Sonata da chiesa und Sonata da camera. Concerto grosso.

Ungefähr um die Zeit, wo die italienische Kanzone zur Beschränkung auf wenige (3—4) weiter ausgeführte und gegeneinander abgeschlossene Sätze fortschreitet (vgl. S. 155ff.), erfährt die deutsche Suite eine Wandlung, indem sie die italienische Kanzone als ersten Satz aufnimmt. Das erste nachweisbare Werk dieser Art ist: (11) Sonate da camera von Johann Rosenmüller, 1667 in Venedig herausgegeben, aber nur in der zweiten Auflage von 1670 erhalten (a 5 oder auch mit Weglassung der beiden Violette a 3, für 2 V., B. und B.c.). Fast gleichzeitig mit Rosenmüllers Kammersonaten erschienen aber (Dedikation gez. 1. März 1668 in Bremen) ein Werk von Diedrich Becker, Ratsmusikus in Hamburg, »Musikalische Frühlingsfrüchte«, das neben einigen einzeln stehenden Sonaten usw. vier Suiten enthält, welche ebenfalls als ersten Satz eine Sonate haben. Während Rosenmüllers Sonaten (er überschreibt sie Sinfonia) aus kurzen Teilchen bestehen, sind besonders in der ersten (*C*-moll), zweiten (*E*-moll) und vierten (*G*-dur) Suite Beckers die einzelnen Teile der Sonate von beträchtlicher Ausdehnung (vgl. meine Angaben Sammelb. der I. M.-G. VI, 4, S. 511). Schnell folgten weitere derartige Werke (1669 Joh. Petzolds »Leipzigische Abendmusik«, die 4. bis 11. von 12 Suiten mit einer Sonate als erstem Satz). Diese Verbindung der Sonate mit der Suite ist ein Wendepunkt in der Geschichte beider Formen, weil sie beider gänzliches Aufgehen ineinander einleitet. Der Name Sonate geht nun auf die Suite selbst über, und zwar gleich mit Rosenmüllers genanntem Werk, dessen Titel die »Sonata da camera« erstmalig der »Sonata da chiesa« gegenüberstellt. Denn wenn auch schon seit 1637 (Tarquinio Merula: Sonate concertate per chiesa e camera) scheinbar beide Arten der Sonate existieren, so ergibt doch eine nähere Prüfung, daß die betreffenden Werke (z. B. auch B. Marinis und G. Legrenzis Sonate da chiesa e da camera von 1655 bzw. 1656) nur einzelne Tanzstücke, nicht aber Tanzsuiten neben den Kirchensonaten (Kanzonen) enthalten. Möglich ist ja allerdings, daß diese italienischen Werke so gemeint waren, daß im Falle der Aufführung außerhalb der Kirche einzelne der Tanzstücke mit den Kanzonen verbunden zum Vortrag kämen. Die bestimmte Zusammenstellung einer Sonate mit in der gleichen Tonart stehenden Tänzen war aber doch auf alle Fälle eine wirkliche Neuerung Rosenmüllers; da dessen Werk in Venedig erschien, so ist wohl verständlich, warum auch in Italien fortan zyklische Tanzfolgen (wenn auch solche ohne eine Kanzone als ersten Satz) den Namen Sonata da camera erhielten. In

Deutschland hat aber diese Verbindung eine Vorgeschichte, insofern nämlich bereits etwa seit 1650 die Pavane als erster Satz der Suite allmählich aufgegeben und durch eine Symphonia, Sonatina, Sonata oder ein Präludium ersetzt wird. Die ältesten derartigen Werke sind leider bisher noch nicht wieder aufgefunden, nämlich: Joh. Rud. Ahle: »Das dreifache Zehen, allerhand Sinfonien, Paduanen, Balletten, Allemanden usw.« (1650) und Martin Rubert: »Sinfonien, Scherzi, Balletten, Allemanden, Couranten und Sarabanden« (1650). Einstweilen müssen uns daher die sechsstimmigen »Sinfonien, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten und Sarabanden« von Johann Jakob Löwe in Lüneburg (Bremen 1658) offenbaren, welche Bewandtnis es mit diesen »Sinfonien« bei Ahle und Rubert gehabt hat. Sämtliche 12 Suiten Löwes haben als ersten Satz ein Stück im breiten ¢-Takt von ausgesprochenem Pavanen-Charakter, aber nur in zwei Teilen (mit Reprise) und nicht, wie es für die Pavane feststand, in dreien. »Sonatinen« bringen von den erhaltenen Suitenwerken zuerst Esajas Reusners: »Deliciae testudinis« 1667, und zwar sind die so benannten Sätze im breiten Tripeltakt dreiteilig mit Reprisen geschrieben, anscheinend als Ersatz der veraltenden Gaillarde, deren Namen Reusner ganz aufgegeben hat, während er Pavanen noch schreibt. In seinen 1670 erschienenen Suiten für 2 Violinen und Continuo »Musikalische Gesellschafts-Ergetzung« haben sämtliche zehn sechssätzige Suiten die neue Ordnung der Tänze: Allemande, Courante, Sarabande, [Gavotte], Gigue und als Einleitung eine mit Adagio bezeichnete »Sonata«, wohl, da die Pavane fehlt, statt dieser (T. Norlind, a. a. O. S. 203 hat leider in seinem Bericht über das einzige in Upsala erhaltene Exemplar die Taktart nicht angegeben). Reusners »Präludien« (in den Deliciae testudinis 1667 und den »Neuen Lautenfrüchten« 1676) sind dagegen aus den für die Lautenmusik altherkömmlichen Präambeln hervorgegangene, ganz frei angelegte Stücke von einer erstaunlich guten Faktur und hochpoetischen Inhalts (vgl. die beiden vollständig von mir mitgeteilten Beispiele Sammelb. d. I. M.-G. VI, 4). Dieselben haben mit keiner der alten Tanzformen etwas zu tun, gehören aber natürlich in eine Kategorie mit den fortan in der Lauten- und Klavierliteratur als erste Sätze der Suiten gebräuchlichen Präludien, für die keinerlei Norm aufstellbar ist, die aber auch oft genug wieder den Charakter der Pavane angenommen haben.

Mit Kussers »Composition de musique suivant la méthode française« (1682) tritt dann neben die weitergepflegte Kammersonate für ein beschränkteres Ensemble (meist für zwei Violinen und Baß, Triosonaten) eine schärfer unterschiedene Orchestermusik, die als

ersten Satz der Suite eine französische Ouvertüre Lullyscher Faktur nimmt und den Namen Ouvertüre (à la française) für die ganze Suite in allgemeine Aufnahme bringt. Vor und um 1700 haben solche Suitenwerke gewöhnlich irgendeinen der blumenreichen Titel der Zeit, später aber heißen sie allgemein kurzweg »Ouvertüren«, ein Name, der bekanntlich nach 1750 auch für die im Konzert gespielten Symphonien (selbst noch die Haydns) gebräuchlich ist. Aber die Literatur der ausdrücklich als solche bezeichnete Sonate da camera wuchs daneben zu gewaltigen Dimensionen an. Die etwas erzwungene Verschweißung einer vielgliedrigen Kanzone mit den Tanzstücken blieb aber nicht lange im Gebrauch. Zwar täuscht der Name, der den ersten Sätzen übergeschrieben ist, manchmal über deren Beschaffenheit, z. B. in Jakob Scheiffelhuts »Lieblichem Frühlingsanfang« (1685), wo die Präludium genannten ersten Sätze doch mehrteilige Kanzonen sind (vgl. Nef, Deutsche Instr.-Musik, S. 22); doch überwiegt in den Kammersonaten durchaus, soweit sie überhaupt nicht einfach mit der Allemande anfangen, die Beschränkung auf ein keinen Tanznamen tragendes, aber gewöhnlich wie die Tänze zweiteiliges Einleitungsstück, wie wir es bei Löwe, Reusner usw. fanden. Nur die letzte der sechs Kammersonaten Op. 4 (1694) Corellis hat als ersten Satz eine fünfteilige Kanzone; die übrigen Kammersonaten desselben (Op. 2 1685 und Op. 4, je 12 Sonaten a 3; Nr. 7—12 der 12 Solosonaten Op. 5 1700, Nr. 9—12 der 12 Concerti grossi Op. 6 1712) haben Präludien ohne Tempowechsel, zu einem erheblichen Teile solche in zweiteiliger Liedform mit Reprise.

Der Assimilationsprozeß der Kirchen- und Kammersonate vollzieht sich nun schon bei Corelli in der Weise, daß zunächst die Kirchensonate auf drei Hauptsätze eingeschränkt wird (Op. 1, 1683, Op. 3, 1689, je 12, dazu Op. 5, Nr. 1—6, Op. 6, Nr. 1—8) mit den Teilen: Fugato, sarabandenartiger Mittelsatz, gigueartiger Schlußsatz, wozu eventuell eine kleine pavanenartige Einleitung vor dem ersten oder zweiten Hauptsatze tritt. Gelegentlich (in Op. 1 Nr. 2, 4, Op. 3 Nr. 6) ist aber der erste Hauptteil nicht fugiert (im Ricercarstil), sondern ein (keinem Tanze entsprechendes) Allegro, das wohl gar auch zweiteilige Liedform mit Reprisen erhält (Op. 1 Nr. 4, Op. 3 Nr. 6). Op. 1 Nr. 8 hat ein solches Allegro mit Reprisen nach einer Largo-Einleitung und obendrein auch den Schlußsatz in zweiteiliger Liedform mit Reprisen. Damit hat die Kirchensonate bereits ganz das Aussehen der neapolitanischen Opernsinfonie. Reprisen haben aber auch der zweite und dritte Satz von Op. 1 Nr. 8, sowie die Schlußsätze von Op. 3 Nr. 2, 7, 9, 11, in Op. 5 der erste Satz von Nr. 5 und der 2., 3. und 4. Satz von Nr. 11, in den Concerti

grossi da chiesa (Op. 6) die Schlußsätze von Nr. 2 bis 7 und die Mittelsätze von Nr. 4 und 8. Von seiten der Kammersonate aus erfolgt umgekehrt die Annäherung durch Aufnahme von Stücken, die keine Tänze sind, was sich bei Corelli allerdings auf die vorausgeschickten Präludien beschränkt. Aber jede weitere Dehnung der Tanzstücke über ihren normalen Umfang als wirkliche Tänze hinaus verwischt ja den Unterschied von der Kirchensonate, in welcher der immanente Tanzcharakter der Sätze nur nicht durch Überschriften enthüllt ist. Die Allemande hat schon bei Froberger den eigentlichen Tanzcharakter fast ganz eingebüßt. Man kann sagen daß mit dem allmählichen Verschwinden der fugierten Sätze die Kirchensonate aufhört, als solche zu existieren, und ebenso die Kammersonate mit der Zulassung von Nichttänzen ihr Wesen einbüßt. In der Klaviersuite erscheint daher der Unterschied beider bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts fast ganz verwischt; aber auch in der Orchestersuite mit französischer Ouvertüre wird nach 1700 die Neigung bemerkbar, statt Tänze allerlei andere Sätze kapriziösen Charakters zu bringen, und Joh. Fr. Fasch kommt dabei bereits mehrmals zu Formen, die sich von der nachherigen Sinfonie nur durch die beginnende Ouvertüre unterscheiden.

Wenn auch bereits an mehreren Punkten unserer Darstellung ersichtlich wurde, daß seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die von Italien ausgegangenen Anregungen im Auslande fruchtbaren Boden fanden, so kann doch darüber kein Zweifel obwalten, daß die schöne Blüte der von kontrapunktischem Geiste durchdrungenen Monodie, sowohl der vokalen als der instrumentalen, in erster Linie als eine italienische Schöpfung zu gelten hat. Wir haben das langsame Wachsen der instrumentalen Kunst und speziell der Sonatenkomposition auf italienischem Boden derart im Detail verfolgen können, daß es die Augen zumachen hieße, wollte man verkennen, daß die urgesunde, herzstärkende Musik, welche die italienischen Violinisten seit etwa 1680 schreiben, weder durch den naturalisierten Franzosen Lully noch durch den Deutschen Rosenmüller hervorgerufen, sondern vielmehr bodenständig italienisch ist. Von den Cazzati, Neri, Legrenzi, Vitali und Bassani führt der direkte Weg so selbstverständlich zu Corelli, Torelli, den beiden Veracini, Caldara und Abaco, daß an eine ernstliche stärkere Einwirkung von Leuten wie Rosenmüller, Baltzer, Biber oder Walter, Lully und Purcell nicht gedacht werden kann. Vielmehr erscheinen diese Männer, deren Bedeutung durchaus nicht verkleinert werden soll, als Parallelerscheinungen auf außeritalienischem Boden. Wenn der vorher keine Kanzonen schreibende Rosenmüller nach zwölfjährigem Aufenthalt in Venedig anfängt, solche mit den deutschen Tanzstücken

zu verkoppeln und weiterhin sogar unternimmt, die Sonata da chiesa im großen zu pflegen, so liegt ja seine Beeinflussung durch die Italiener offen genug zutage. Für Purcell ist die Erklärung etwas schwieriger, weil derselbe Italien nicht besucht hat; aber wir wissen ja, wie früh der italienische neue Stil in England bekannt wurde und Nachahmung fand. Die Kunst der Meister des doppelgriffigen Violinspiels hat aber (abgesehen von den Anfängen bei B. Marini, Farina usw.) in Italien überhaupt keine ernstliche Pflege gefunden und spielt vor allem in dieser Zeit der klassischen italienischen Kammermusik für diese keine bemerkenswerte Rolle. Auch die gleichzeitig in England, Deutschland und Frankreich schnell aufblühende und wieder vergehende Gambenmusik hat, obgleich sie über Italien aus Spanien gekommen ist (S. 358), um diese Zeit in Italien keine namhaften Vertreter, während die Meisterschaft des ausdrucksvollen (nicht eigentlich virtuosen) Violinspiels und der Violinkomposition berühmte italienische Namen in Menge zeitigt.

Nicht sowohl in der Form, als vielmehr in der Besetzung unterschieden von den Sonaten ist das seit 1680 nachweisbare Concerto grosso, das, wie es scheint, Corelli aufgebracht hat (nach Aussage Georg Muffats in der Vorrede seiner Exquisitior harmonia 1701). Der Terminus Concerto grosso bezeichnet eigentlich das in diesen Werken einem kleinen solistischen Ensemble, dem Concertino (bei Lorenzo Gregori, Concerti grossi Op. 2 1698 und Giuseppe Torelli, Concerti grossi Op. 2 1709 nur zwei Violinen [mit Continuo], bei Corelli, Concerti grossi Op. 6, 1712 und allen seinen Nachfolgern zwei Violinen und Violoncello mit B. c.), gegenüberstehende Orchestertutti, das seit Corelli vierstimmig ist (2 V., Vla., Vc. und B. c.). Die auf orchestrale Besetzung berechneten vier- oder mehrstimmigen Sonatenwerke ohne solche solistische Elemente, die Mattheson »starke Sonaten« nennt (z. B. bei Torelli Op. 5 [1692] und 6 [1698], G. Taglietti Op. 4 [1699] und Abaco Op. 2 und 5 [nach 1700]) werden nicht Concerti grossi, sondern nur Concerti genannt. Wie A. Schering nachweist (Gesch. des Instrumentalkonzerts [1905], S. 31), nennt Torelli in seinem Op. 5 (1692) die nur dreistimmigen Sonaten (2 V., Vc. u. B. c.) Sinfonie und die vierstimmigen (mit obligater Viola) Concerti, ebenso Taglietti 1699. Als Vorläufer Corellis mit zwei handschriftlich erhaltenen Concerti grossi weist Schering (a. a. O., S. 41) Alessandro Stradella (gest. 1681) nach.

Wie schon bemerkt, bedeutet das Concerto grosso zunächst keine neue Form. Erst mit der Herausbildung des Solokonzerts aus dem Concerto grosso (durch Beschränkung des Concertino auf eine einzige Violine) durch Torelli und Vivaldi entsteht eine solche, indem die dem Soloinstrument übertragenen Partien nicht wie im Concerto

grosso nur mehr oder minder bereicherte Wiederholungen der vom Tutti gespielten sind, sondern vielmehr episodische, einen improvisatorischen Charakter annehmende virtuose Zwischenglieder zwischen den kernhaften Tutti. Diesen Soli fällt dabei die Rolle zu, Modulationen zu anderen Tonarten auszuführen, mit deren Erreichung das Tutti in der neuen Tonart sein daher nur zu Anfang und Schluß des Satzes in der Haupttonart stehendes Thema vorträgt. Das Konzert-Tutti erhält dadurch eine ähnliche Bedeutung wie das Ritornell in der mehrteiligen oder mehrstrophigen Arie, oder wie in dem gleichzeitig sich entwickelnden Rondo der Hauptteil gegenüber den Couplets, nur daß in diesen der wiederholte Teil immer in der Haupttonart steht und nicht wie im Violinkonzert Vivaldis wandert. Daß diese Form durch Torelli angebahnt und durch Antonio Vivaldi festgestellt ist, weist Schering nach (S. 74). Durch Sebastian Bach wird diese Form der ersten Sätze auf das von ihm geschaffene, dem Vivaldischen Violinkonzert nachgebildete Klavierkonzert übertragen und hält sich da, bis die durch die Mannheimer voll ausgebildete Sonatenform auch im ersten Satze der Konzerte durchgeführt wird.

Die Mitteilung illustrierender Beispiele der herzstärkenden Musik der Blütezeit der italienischen Instrumentalmusik um 1680—1725 darf ich mir versagen, da kurze Proben der Thematik keine neuen Merkmale gegenüber bereits mitgeteilten zeigen würden, ganze Sätze aber wegen der nun ganz beträchtlich erweiterten Dimensionen nicht wohl Aufnahme finden können. Zum Glück ist aber ein recht erhebliches Material in Neuausgaben allgemein zugänglich, so vor allem die sämtlichen 48 Triosonaten Op. 1—4, 12 Solosonaten Op. 5 und 12 Concerti grossi Op. 6 Corellis in der schönen Ausgabe Joachims in Chrysanders Denkmälern der Tonkunst (jetzt Verlag von Augener in London), Op. 4, 1—6 auch mit ausgearbeitetem Continuo in Gustav Jensens »Klassische Violinmusik« (in gleichem Verlage), die auch ein Concerto grosso Torellis, Trio- und Solosonaten von Purcell, Antonio Veracini, Francesco Maria Veracini, Vivaldi u. a. enthält; Purcells drei- und vierstimmige Sonaten liegen im Neudruck vor als Bd. 5 und 7 der Gesamtausgabe seiner Werke; in den Denkmälern deutscher Tonkunst erschienen Rosenmüllers Kammersonaten von 1670 und die Sonaten Buxtehudes, in der bayrischen Serie drei Bände Instrumentalwerke von Abaco, auch einige von Kerll, in den Österreichischen Denkmälern Georg Muffats Florilegien (1695 und 1698, Orchestersuiten) und Exquisitior harmonia (1701, Concerti grossi), Frobergers Klavierwerke, Violinsonaten von Biber, einige Instrumentalwerke von J. J. Fux. In meinen Sammlungen »Collegium musicum« und »Musikgeschichte

in Beispielen«, in Davids hoher Schule des Violinspiels (und der Vorschule dazu) und Alards »Klassische Meister«, Scherings »Perlen alter Kammermusik« und »Altmeister des Violinspiels« findet man weitere Beispiele auch aus dieser Zeit.

§ 85. Die Oper in Frankreich. Cambert. Lully. Die französische Ouvertüre.

Als Mazarin 1645 und 1646 italienische Operntruppen nach Paris berief, lag ihm der Gedanke fern, die Franzosen zur Nachahmung zu veranlassen und eine französische Nationaloper ins Leben zu rufen, wie ausdrücklich eine Aussage Perrins in dem Briefe an seinen Protektor, den Kardinal de la Rovera, Erzbischof von Turin, von Ende April 1659 beweist, den Weckerlin in der Einleitung seiner Ausgabe des Fragments der Pomone S. 6 ff. mitteilt (»que le cardinal Mazarin ne s'était pas géné de dire, qu'il ne faisait ces choses que pour le divertissement de leurs Majestés et le sien, et qu'ils aimaient mieux les vers et la musique italienne que la française«). Das erste zur Aufführung gelangte Stück war im Dez. 1645 Francesco Sacratis »La finta pazza« (1641 in Venedig zuerst gegeben, einer der Vorläufer der komischen Oper); im Februar 1647 folgte die Aufführung von Luigi Rossis »Orfeo« (nicht des Monteverdischen, wie zuerst R. Rolland nachgewiesen hat; vgl. seine Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti 1895, S. 245 ff.). Aber die Versuche der Nachahmung setzten sofort ein, angeblich schon 1646 zu Carpentras mit »Achébar, roi de Mogol« von Abbé Mailly, jedenfalls aber mit Dialogen und Chansons im rezitativischen Stil und mit »Liederspielen« (Comédies de chansons), in denen alte Volkslieder und Gassenhauer mit neuerfundenen Weisen in buntem Gemisch wechselten, ähnlich wie im 18. Jahrhundert in den englischen Ballad-operas. 1659 aber trat Robert Cambert, Organist an St. Honoré zu Paris, mit einem wirklichen Opernversuche hervor; die Dichtung hatte für ihn auf Anregung des Kardinal de la Rovera Abbé Pierre Perrin besorgt; das Stück »La pastorale en musique« wurde 1659 zu Issy bei Paris im Hause eines Mr. de La Haye aufgeführt und bald darauf auch in Vincennes vor dem Hofe. Rolland wird wohl recht haben, wenn er annimmt, daß der Tod von Gaston d'Orléans (1660) und der Mazarins (1661) die Fortsetzung dieser Versuche zunächst sistierten. Doch erfolgte 1660 eine Vorführung von Cavallis »Serse« (vorher 1654 in Venedig gegeben) und 1662 die von dessen unter einiger Anpassung an den französischen Geschmack in Paris geschriebenem »Ercole amante« (mit Chören, die Cavalli seit 1642 aufgegeben hatte), beide Opern mit

Balletteinlagen Lullys. Aber es scheint, daß schon der französische Patriotismus gegen die Italiener Front machte; beide Opern hatten keinen Erfolg (Rolland, a. a. O., S. 253). Unterm 28. Juni 1669 aber erlangte Perrin ein Patent für ganz Frankreich für Veranstaltung von Opernaufführungen in französischer Sprache, und am 19. März 1671 erfolgte die erste öffentliche Aufführung einer französischen Oper von Perrin und Cambert: »Pomone« (nur der erste Akt ist erhalten). Die zweite zur Aufführung gelangte Oper von Camberts Komposition »Les peines et les plaisirs de l'amour« ist nicht mehr von Perrin, der inzwischen sein Patent schuldenhalber verkauft hatte, sondern von Gilbert gedichtet und wurde am 8. April 1672 in der Académie de musique aufgeführt. Schon im März 1672 war aber das Patent auf Lully übertragen worden, und bereits am 15. November 1672 ging Lullys Pastoraloper »Les fêtes de l'Amour et de Bacchus« in Szene (1673 »Cadmus et Hermione«, 1674 »Alceste«, 1675 »Thésée«, 1676 »Atys«, 1677 »Isis«, 1678 »Psyché«, 1679 »Bellérophon«, 1680 »Proserpine«, 1681 »Le triomphe de l'Amour«, 1682 »Persée«, 1683 »Phaëton«, 1684 »Amadis«, 1685 »Roland«, 1686 »Armide« und »Acis et Galathée«; außerdem dazwischen einige Ballettopern und Tanzdivertissements).

Mit Recht stellt Romain Rolland den Übergang der Rolle des Schöpfers der französischen Oper von Cambert auf Lully als eine fast selbstverständliche Sache dar, da Camberts sehr mittelmäßige Begabung durch Lullys überlegenes Genie beiseite geschoben werden mußte. Er rechnet es Ludwig XIV. als besonderes Verdienst an, daß er diesen natürlichen Lauf der Dinge beschleunigte. Der gegenteilige Versuch Weckerlins (Vorworte von Pomone und von Les peines et les plaisirs de l'amour), Cambert als einen besser geschulten Musiker als Lully hinzustellen, ist von einer rührenden Naivität. Cambert schrieb nach seiner Darstellung einen reinlichen vierstimmigen Satz, während Lully mit seinen fünf Stimmen sich ewig um Quinten- und Oktavenparallelen herumdrücken mußte (toutes ces quintes et octaves, dont Lully se dépêtre si malaisément avec ses cinq parties); er soll auch darum ein fortgeschrittenerer Harmoniker sein als Lully, weil er in den Kadenzen den Quartsextakkord anwende und chromatische Baßfortschreitungen harmonisieren könne!

Ganz so schlecht, wie sie bei Weckerlin aussehen, sind allerdings doch Camberts Gesänge nicht. Gleich der Gesang der Pomone in der ersten Szene (nach dem Prolog) hat nämlich einen dreimaligen Taktwechsel, den die Notierung ($^3/_4$ durchweg) ignoriert, den aber die Reime verraten. Auch hat offenbar Weckerlin in dem zweiten Teile die Textwiederholungen (die wohl durch ✓ abgekürzt waren)

nicht richtig gemacht. Wir erkennen auch in dieser französischen Monodie die Caccinische Schule wieder:



Die Ouvertüre der Pomone ist eine vierteilige Kanzone. Der erste Teil (C) mit fortgesetzter Bewegung in punktierten Achteln, deren Tempobezeichnung sicher von Weckerlin herrührt (vgl. seine Bemerkung S. 16); das Mouvement grave ist schwerlich von Cambert gemeint. Da die beiden ersten Teile fugiert sind (der zweite $^3/_4$ mit Trés vite bezeichnet), der dritte (C) die punktierte Achtelbewegung wieder aufnimmt (aber nicht fugiert) und der vierte in breiter Viertelbewegung pavanenartig schließt, so ist doch die Ähnlichkeit mit der Lullyschen Ouvertüre nicht so groß, wie man vielfach behauptet hat. Die dreistimmigen Stellen im 3. und 4. Teile würde ich für Frühbeispiele des Trio in der Fuge halten, wenn nicht gerade diese Teile der Fugierung entbehrten. Der erste Teil ist merkwürdig durch seine fortgesetzten Halbschlüsse (bestimmte Ganzschlüsse kommen trotz der Ausdehnung auf 16 Takte gar nicht vor). Der zweite Teil ist rhythmisch dadurch interessant, daß er fortgesetzt dem schweren zweiten Takt eine verschobene Wiederholung (2 a) nachschickt und drei solche fünftaktige Halbsätze mit-

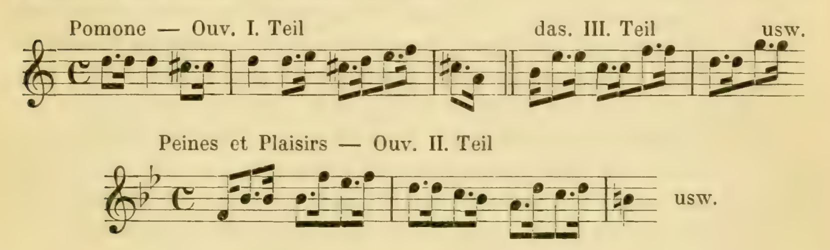
einander verkettet. Bei solcher Deutung sind allerdings die sukzessiven Einsätze der vier Stimmen nicht als gleichberechtigt bei der Bestimmung des Periodenbaues behandelt, vielmehr ist die Entwicklung der Harmonie dabei das Ausschlaggebende neben der Führung der Oberstimme; aber ich meine, das ist doch für diese Zeit das allein richtige Verfahren.



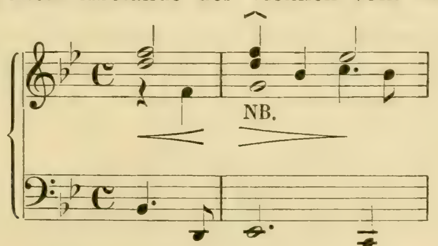
Es verlohnt sich freilich kaum, sich über dieses überaus bescheidene Gebilde groß Gedanken zu machen. Die andern Teile sind aber ebenso unbedeutend.

Aber auch die Ouvertüre von »Les peines et les plaisirs de l'amour« ist nicht viel besser. Sie sieht zwar den Lullyschen Ouver-

türen erheblich ähnlicher, aber man darf nicht vergessen, daß sie erst 1672 geschrieben ist, wo Lully bereits eine ganze Reihe Ballettmusiken aufgeführt hatte; ich verweise nur auf die Proben, die H. Prumières in seinem Aufsatz über die Anfänge der französischen Ouvertüre (Sammelb. der I. M.-G. XII 4, S. 575) aus der Ouvertüre zu dem Ballett »Alcidiane« gibt (1658). Der pavanenartige beginnende und schließende Teil der Ouvertüre Camberts von 1672 hat die breite Bewegung im punktierten Rhythmus, die aber freilich weder Lully noch die Franzosen erfunden haben, die vielmehr der Pavane speziell eigentümlich und daher als Anfang des Balletts selbstverständlich ist. Ein Blick auf die Pavanen der englischen Virginalisten und der deutschen Meister um 1610—1620 genügt, zu beweisen, daß die Versuche, diesen Rhythmus als spezifisch französisch in Anspruch zu nehmen, unberechtigt sind. Aber auch die fortgesetzten punktierten Rhythmen bewegterer Tempi, wie sie Cambert in beiden Ouvertüren hat:



treten ganz ebenso lange vor Cambert und Lully in den italienischen Kanzonen thematisch auf (sogar schon bei B. Marini; vgl. S. 97 und 99). Das für die französische Ouvertüre, wie sie Lully geschaffen, eigentlich Charakterische ist aber vielmehr das gesteigerte Pathos, und gerade das fehlt bei Cambert noch. Am stärksten gemahnt gegen Ende der Ouvertüre von 1672 die hübsche Nonenwirkung bei weitem Abstande der Violinen vom Baß an Lully:

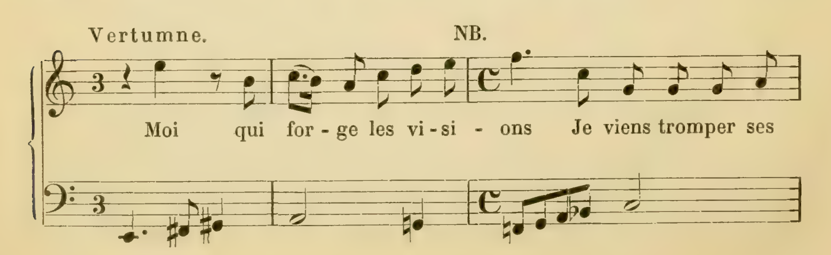


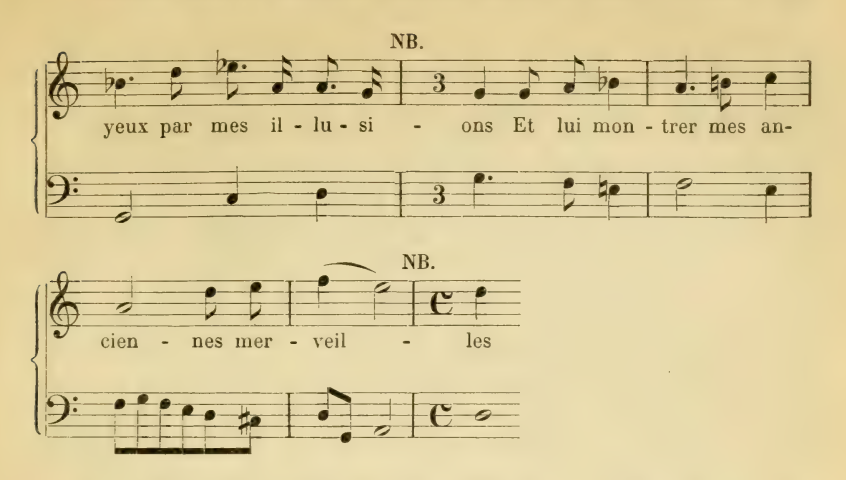
Dieselbe dürfte aber wohl auf Lully selbst zurückgehen. Die Harmlosigkeit von Camberts Erfindung und Ausarbeitung macht ein längeres Verweilen bei seiner Musik überflüssig. Es ist ja bedauerlich, daß

ein naturalisierter Florentiner der französischen Musik des 17. Jahrhunderts ihre Signatur geben mußte, aber es ist so. Mehr Aussicht als Cambert hätte vielleicht Marc Antoine Charpentier gehabt, als Mitschöpfer der französischen nationalen Oper zu figurieren, wenn nicht für ihn Lully die Pforten der Akademie geschlossen gehalten hätte (Rolland, a. a. O., S. 248). Dieser besonders als Oratorienkomponist sehr fruchtbare bedeutende Schüler Carissimis hat bei Lebzeiten Lullys nur eine Oper »Acis et Galathée« (1678) herausgebracht und erst 1693 eine »Medée«. Leider fehlt es zurzeit noch an zugänglichem Material für eine nähere Feststellung seiner Bedeutung, da über die 28 Folianten seiner Manuskripte in der Pariser Bibliothek bis jetzt nur bibliographische Notizen vorliegen.

Nach Rollands Darstellung (S. 256) ist ein Hauptgrund für die erbarmungslose Beiseiteschiebung Perrins und Camberts durch Lully die maßlose Überhebung gewesen, mit welcher in diesen ersten französischen Opernversuchen sich Perrin als Erfinder einer allein für die dramatisch-musikalische Gestaltung geeigneten Art der Anlage der Verse aufspielte und mit Ignorierung der sehr respektabeln Entwicklung, welche in Italien die Oper bereits genommen hatte, sich mit Cambert geradezu als ersten Schöpfer der neuen Kunstgattung ausgab (in dem Briefe an Rovera v. J. 1659 und in der Widmung von Les peines et les plaisirs de l'amour). Die vermeintliche Neuerung Perrins ist die Vermischung kurzzeiliger lyrischen Versmaße mit den hauptsächlich fürs Rezitativ konservierten Alexandrinern, die in der französischen dramatischen Dichtung damals allein herrschten. Wären nur seine Dichtungen nicht inhaltlich gar zu wertlos gewesen, so möchte man ihm schon zugute halten, daß er verschwieg, daß auch die Italiener bereits zu ähnlichen Umwandlungen der Textbücher fortgeschritten waren.

Camberts Rezitative zeigen übrigens äußerlich dieselbe Eigentümlichkeit häufigen, durch Taktzeichen angegebenen Taktwechsels wie die Lullys, und es bliebe noch genauer festzustellen, ob diese Manier in Frankreich vielleicht noch weiter zurück nachweisbar ist. Ein paar Takte aus dem Prolog der Pomone mögen das belegen (die Taktwechsel sind von Cambert selbst so angezeigt):





Das entspricht vollkommen den Prinzipien, die wir bei der Herausstellung der effektiven Taktverhältnisse in den italienischen Rezitativen angewendet haben (Reime, Hauptakzente). Hat Cambert diese Schreibweise aufgebracht, so verdient das gewiß ein Wort der Anerkennung. Konsequent ist Cambert freilich darin noch nicht, wie das oben mitgeteilte »Passons nos jours« beweist; doch sind solche Fälle der nicht völligen Durchführung des Prinzips selten. Die Taktwechsel bei Cambert beschränken sich auch nicht auf die eigentlichen Rezitative, sondern kommen ebenso in geschlossenen Gesängen vor, z. B. in dem textlich genügend von Weckerlin an den Pranger gestellten »Soulage donc les flammes« (Einl. S. 16), das in 30 Takten neunmal zwischen C und 3 wechselt. Leider ist das Stück ein krasser Beleg für Camberts Impotenz in der Gestaltung einer weiter ausgeführten Melodie und nimmt sich fast wie eine Karikatur aus, so daß ich mit seinem Abdruck keinen Raum vergeuden will. Ich brauche aber wohl nicht darauf hinzuweisen, daß diese sogar vor Lully nachweisbare französische Notierung der Rezitative mit Taktwechseln, wie sie die Reime und Akzente bedingen, jedes Bedenken gegen meine Umschreibung der italienischen Rezitative im gleichen Sinne beseitigt. Darin, daß die Franzosen lieber bunt wechselnde Taktarten vor sich haben als eine Notierung, welche die rhythmischen Verhältnisse schwer erkennbar macht, mag sich vielleicht ihre oft behauptete stärkere Begabung für das Rhythmische zeigen; ein innerlicher Gegensatz zwischen italienischem und französischem Rezitativ ist aber nicht vorhanden.

Lully schreibt also gleich Cambert die Rezitative so, wie man die Rezitative der Italiener umschreiben muß, um zu erkennen, daß ihre Deklamation gut ist, d. h. er stellt die Taktstriche so,

daß Reime und Hauptakzentsilben stets auf den Taktanfang fallen. Da er durchaus nicht in geringerem Grade als die Italiener der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine der Rede verwandte Vortragsweise als Ideal erstrebt, so macht er ganz ähnlich wie Caccini fortgesetzt Beschleunigungen und Dehnungen in buntem Wechsel, schreibt sie ebenso wie dieser in Notenwerten bestimmt aus, verschmäht aber nicht, die große orientierende Kraft des Taktstrichs auszunutzen. Daher der bunte Wechsel von C, $^3/_4$, 2 (= ¢) und anderen Taktarten, nicht selten in allerkürzestem Abstande. Man verkennt die Natur seiner Schreibweise sehr, wenn man meint, sie sei ein Ergebnis der Eigenart der französischen Sprache, die in viel höherem Maße auf korrekte Betonung Anspruch mache als die italienische. Es ist möglich, daß auch schon die Zeitgenossen zufolge dieses Unterschiedes der Notierungsweise den Abstand zwischen Lully und z. B. Monteverdi, Cavalli und Cesti als größer empfunden haben, als er tatsächlich ist. Der einzige stärkere Unterschied, den die Sprache bei Lully veranlaßt hat, ist das *auffällige Überwiegen anapästischer Rhythmen in seinen Rezitativen.* Mir scheint freilich dafür mehr Quinault als die französische Sprache verantwortlich; oder vielmehr die leidige Vorliebe der Zeit für den musikalischer Einkleidung geradezu feindlichen *Alexandriner*

⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ –⏑

mit dem Quinault fast ausschließlich den jambischen Achtsilbler

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –⏑

mischt. Ganz wie in den italienischen Dichtungen die Sieben- und Elfsilbler, wechseln bei Quinault gelegentlich Zwölf- (bzw. Dreizehn-)Silbler und Acht- (Neun-)Silbler. Aber während die italienischen Maße auf Ergänzung zur vollen Symmetrie durch Dehnungen der Reimsilben oder auch (in Elfsilblern) der ersten Füße hindrängen, indem der Vers in zwei Teile zerlegt wird, klappt der Alexandriner ohnehin durch seine starke Zäsur nach der sechsten Silbe in zwei Hälften auseinander, und der Achtsilbler als vierhebiger Normalvers (I^2, S. 248) weist durch sein häufiges Dazwischentreten wie mit Fingern auf die Doppel-Dreihebigkeit des Alexandriners hin. Lully, dessen größte Stärke ja — wohl widerspruchslos — in der Tanzkomposition liegt, war aber viel zu sehr Rhythmiker, um sich auf die schwankenden Stege der Caccinischen Formgebung verlocken zu lassen und findet einen anderen Ausweg, dem musikfeindlichen Alexandriner beizukommen. Die Bekanntschaft mit der italienischen Gesangskomposition hat sicher sehr dazu beigetragen, daß er sich nicht durch den gestelzten Alexan-

driner auf Irrwege locken ließ. Jedenfalls machte er mit den steifen, gestelzten Alexandrinern kurzen Prozeß, indem er dieselben durch die Musik in etwas ganz anderes verwandelte. Da er als Knabe nach Paris gekommen und vollständig der französischen Sprache mächtig geworden war, so gelang es ihm, der Caccini der Franzosen zu werden und deren Dichtern zum Trotz besser zu deklamieren als die von der Akademie anerkannten Verse Quinaults skandierten.

Wie mannigfaltig sich die Sieben- und Elfsilbler der Italiener durch das nähere Eingehen des Stile recitativo auf die Betonung der Worte und den Sinn der Sätze gestaltete, haben wir ja gesehen; nun erkennen wir, daß der Florentiner Lully dieselben Prinzipien für die französische Sprache zur Geltung bringt und zum Schöpfer einer spezifisch französischen Rezitationsweise wird.

Als Beispiel zur Orientierung diene die Anfangsszene des zweiten Aktes von Lullys »Isis« (1677), wo in eine Wolke gehüllt Jupiter nach (im ersten Akt) vorausgehender Ankündigung durch Merkur erstmalig Jo selbst erscheint und um ihre Liebe wirbt.

Die Verse sind (4 = Vierheber, 6 = Alexandriner):

Jo. Où suis-je? D'où vient ce nuage? (4)
Les ondes de mon père | et ce charmant rivage (6)
Ont disparu tout [à coup] à mes yeux! (5? [4])
Où peux-je trouver un passage? (4)
La jalouse Reine des Cieux (4)
Me fait-elle si tôt | acheter l'avantage (6)
De plaire au plus puissant des Dieux? (4)
Que vois-je? Quel éclat | se répand dans ces lieux? (6)
Jupiter. Vous voyez Jupiter! | Que rien ne vous étonne, (6)
C'est pour tromper Junon | et ses regards jaloux, (6)
Qu'un nuage vous environne (4)
Belle Nymphe, rassurez vous (4)
Je vous aime, et pour vous le dire (4)
Je sors avec plaisir | de mon suprême empire (6)
La foudre est en mes mains, | les Dieux me font la cour (6)
Je tiens tout l'Univers | sous mon obéissance, (6)
Mais si je prétends en ce jour (4)
Engager votre cœur | à m'aimer à son tour (6)
Je fonde moins mon espérance (4)
Sur la grandeur de ma puissance (4)
Que sur l'excès de mon amour! (4)
Jo. Que sert il qu'ici bas | votre amour me choisisse (6)
L'honneur m'en vient trop tard: | j'ai formé d'autres noeuds! (6)

Il fallait, que ce bien | pour combler tous mes voeux, (6)
Ne me coûtât point d'injustice (4)
Et ne fît point de malheureux! (4)

Jupiter. C'est une‿assez grande gloire (4)
Pour votre premier vainqueur (4)
D'être‿encor dans votre mémoire (4)
Et de m'en disputer | si longtemps votre cœur! (6)

Jo. La gloire doit forcer | mon cœur à se défendre (6)
Si vous sortez du Ciel | pour chercher les douceurs (6)
D'un amour [*aussi*] tendre (3? fehlt ein Fuß)
Vous pouvez aisément | attaquer d'autres cœurs (6)
Qui feront gloire de s'y rendre! (4)

Jupiter. Il n'est rien dans les cieux | il n'est rien ici bas (6)
De si charmant que vos appas (4)
Rien ne peut me toucher | d'une flamme si forte! (6)
Belle Nymphe, vous emportez (4)
Sur [*toutes*] les autres beautés (3, fehlt ein Fuß)
Autant que Jupiter l'emporte (4)
Sur les autres divinités! (4)

usw.

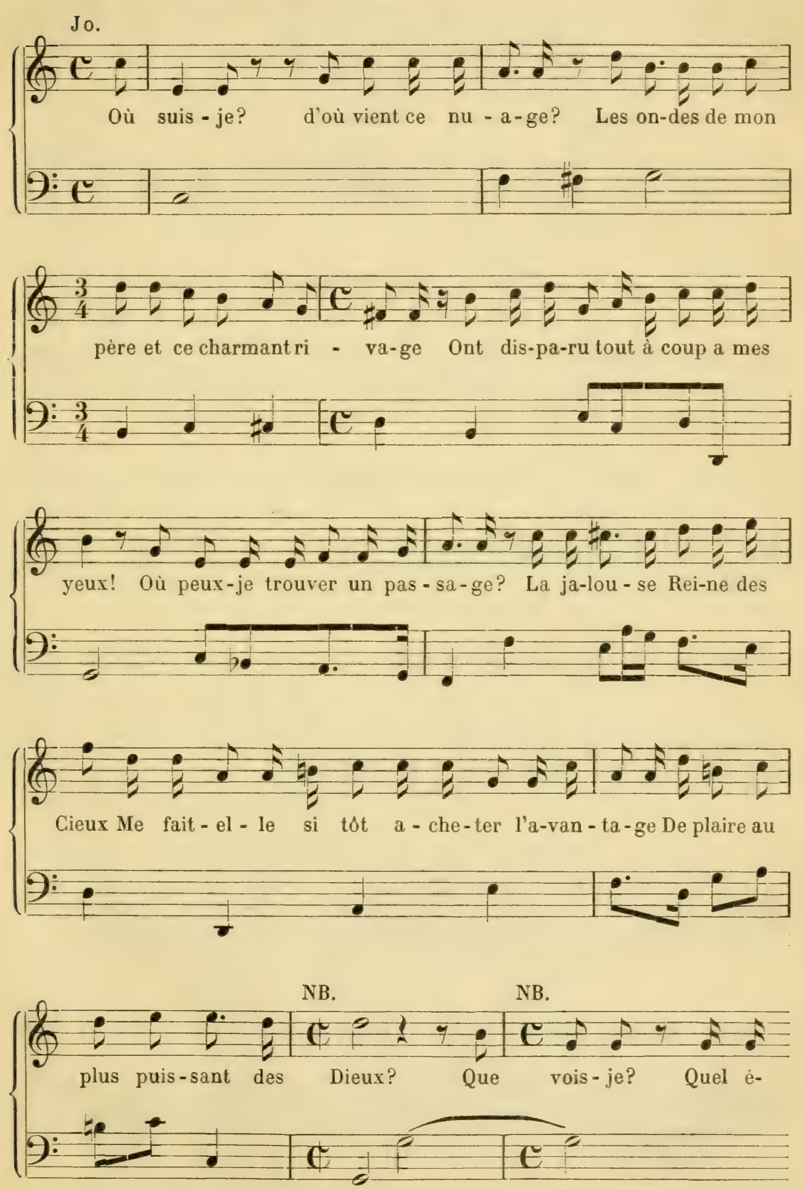
Schwerlich wird man in Abrede stellen, daß diese Verse vom Dichter in der üblichen Weise durchweg jambisch erfunden sind. Die wenigen Fälle, wo ein paar Silben fehlen oder zuviel sind, sind vielleicht Beweise von Lullys selbstherrlichem Eingreifen; er soll ja bekanntlich durchaus nicht widerspruchslos hingenommen haben, was ihm der Dichter bot.

Quinaults Verse rechnen, wie man deutlich sieht, stark mit der mehrbesprochenen Amphibolität der Silben (S. 48), ebenso wie diejenigen Rinuccinis und Chiabreras. Lullys Komposition aber wandelt in der Unterscheidung von Akzentsilben und leichten Vor- und Nachsilben dieselben Bahnen wie Caccini und seine Schule; auffällig ist auch, wie stark bereits die Tendenz Lullys bemerkbar ist, die Schlußsilbe als Akzentträger zu behandeln, wo sie nicht ein stummes e ist (charmánt, disparú, trouvér, puissánt, voyéz, plaisír, engagér, comblér, disputér, cherchér, pouvéz, attaquér, touchér, emportéz usw); es sind das stets Silben, die Reimträger werden können, was ja für das stumme e ausgeschlossen ist. Bezüglich der Taktwechsel sei noch speziell darauf aufmerksam gemacht, daß Lully den C-Takt nicht nur mit $^3/_4$-Takt sondern auch mit ¢ (2) wechseln läßt mit dem ganz deutlichen Sinne, daß, wo ¢ auftritt, nur zwei Zählzeiten empfunden werden sollen. Um Raum zu sparen, stelle ich, wo

Jupiter (Baß) singt, die Singstimme mit dem Continuo auf dasselbe System:

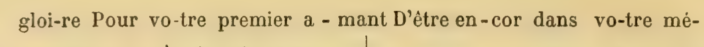
J. B. Lully, *Isis* (1677).

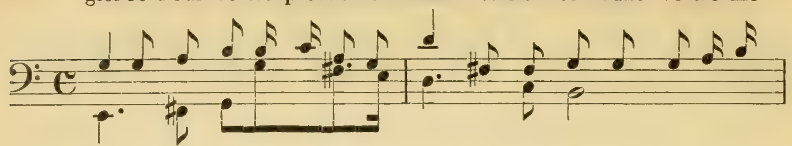
II. Akt, 1. Szene (nach einleitendem tonmalerischen Ritornell a 3).

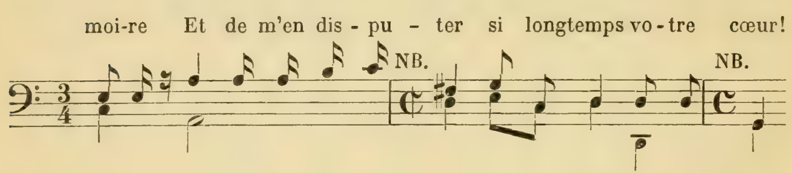


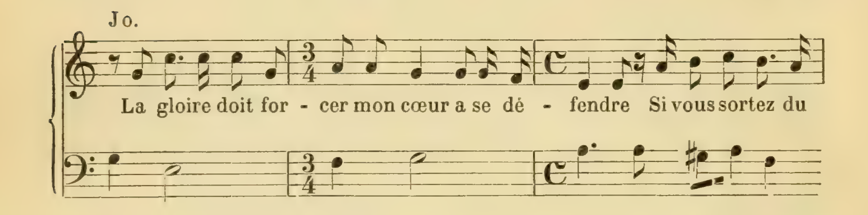

clat se re-pand dans ces lieux?
Vous vo-yez Ju-pi-
Jupiter.
ter! Que rien ne vous é - ton-ne, C'est pour trom-per Ju-
non et ses re-gards ja - loux, Qu'un nu-a-ge vous en-vi-
ronne Bel-le Nymphe, ras-su-rez vous: Je vous aime et pour vous le
di-re Je sors a-vec plai - sir de mon su-preme em-
pi-re La foudre est en mes mains, les Dieux me font la
cour Je tiens tout l'U-ni - vers sous mon o-bé-is-san-ce, Mais

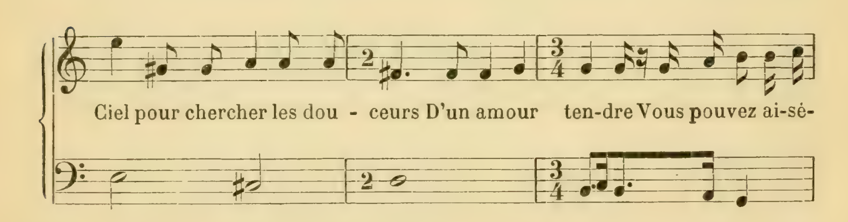

si je prétends en ce jour En-ga-ger votre cœur à m'aimer à son
tour Je fonde moins mon e-spé-ran-ce Sur la gran-deur de ma puis-
san-ce Que sur l'ex - cès de mon a - mour!
Jo.
Que sert il qu'i-ci bas votre a-mour me choi-sis-se? L'hon-
neur m'en vient trop tard: j'ai formé d'autres noeuds! Il fal-lait, que ce
bien pour combler tous mes vœux Ne me coû-tât point d'in-ju-
sti-ce Et ne fît point de mal-heu - reux!
C'est une as-sez grande
Jupiter.

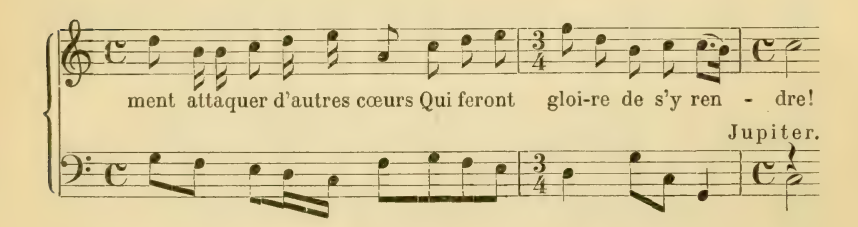




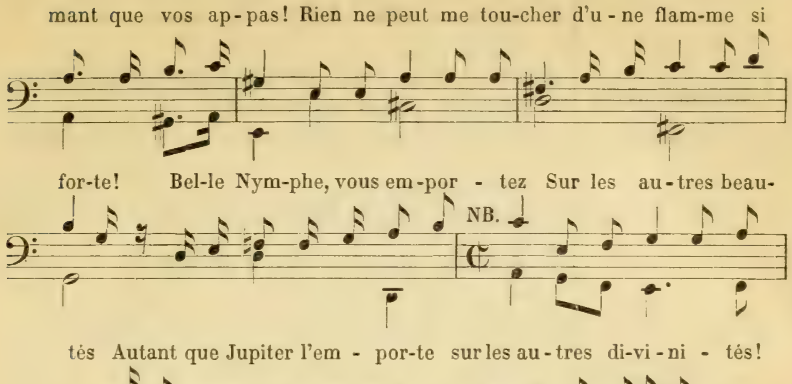


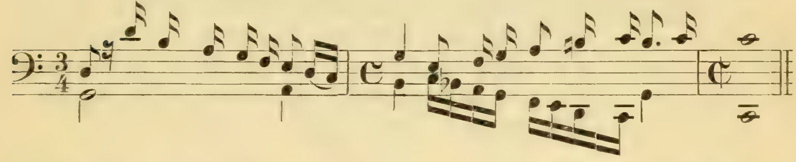






Il n'est rien dans les Cieux, il n'est rien i - ci bas De si char-





Es ist ein Problem für die romanische Metrik, sich über das Wesen solcher tief eingreifenden Umgestaltungen metrisch-schematischer Dichtungen zu konkret-musikalischen klar zu werden. Zweifellos zerstören die Anapäste Lullys an mehreren Stellen (z. B. in dem Arioso der Jo »Que sert il«) das jambische Maß vollständig und reduzieren die Zahl der Hebungen (Akzentsilben):

Quinault: ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ | ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥́◡ (6 Hebungen)

Lully: ◡ ◡ ⊥ ◡ ◡ ⊥ | ◡ ◡ ⊥ ◡ ◡ ⊥́◡ (4 Hebungen)

und es kann fraglich scheinen, wie weit Quinault selbst, der vor der »Isis« bereits mehrere Texte für Lully gedichtet hatte (»Cadmus et Hermione« 1673, »Alceste« 1674, »Thesée« 1675, »Atys« 1676) schon mit den bevorstehenden musikalischen Umgießungen Lullys rechnete. Da aber seine Texte die Zensur der Akademie zu passieren hatten, ehe sie Lully vorgelegt wurden, so ist wohl sicher, daß die 12- und 13-Silbler als regelrechte Alexandriner sanktioniert worden sind.

An wirklichen kleinen Arien ist übrigens bei Lully kein Mangel, auch an solchen mit Zurückkommen am Schluß auf den Anfang. Die Klage-Arie der Jo zu Anfang des 5. Akts der Isis »Terminez mes tourments« hat eine entwickelte Rondoform. Das dreistimmig gesetzte instrumentale Ritornell ist nur in seinem eigentlichen Rondo-Teile (Refrain) mit der Arie thematisch identisch; man wird deshalb die Arie als Fortsetzung des zunächst instrumental begonnenen Rondos anzusehen haben. Die Form ist dann:

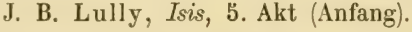
I. Instrumentales Vorspiel.

- A (Refrain, zehn Takte: 8., 1—4, 6., 5—8) *F*-moll C.
- B acht Takte, nach *As*-dur modulierend, 2.
- A (Refrain, genau wiederholt).
- C (zehn Takte: 1—4, 3a—4a (= 2), 5—8) nach *C*-moll modulierend, C.
- A (Refrain, genau wiederholt).

II. Arie.

- A (Refrain, Melodie und Baß wie im Vorspiel, doch Baß einfacher) C.
- D (zehn Takte, 1—4, 3a—4a (= 2), 5—8), nach *As*-dur modulierend, Takt wechselnd: C, 3, C, 2, 3, C.
- A* (Refrain, nur fünf Takte: 8., 1—4) C.
- E (neun Takte: 1—2, 2a—4, 5—8) nach *C*-moll modulierend, Takt wechselnd: C, 2, 3/4, C.
- A (Refrain, vollständig).

Man beachte, daß der instrumentale Teil keinerlei Taktwechsel hat, und daß der vokale ihn für den Refrain (der seinen Text beibehält) vermeidet. Der Refrain lautet (in der Fassung des Vorspiels, aber mit Beifügung des Textes; ich verkürze die Werte nicht, teile aber den C-Takt in zweimal 2/4):


J. B. Lully, *Isis*, 5. Akt (Anfang).





Besonders glücklich inspiriert, ein Stück echter Naturpoesie, ist der Gesang des Pan im 3. Akt, Szene 6 der Isis, nach der Verwandlung der Syrinx in ein Schilfrohr. Die Seufzer der beiden Diskantinstrumente (Schalmeien dürften gemeint sein) malen das im Abendwind sich bewegende Rohr. Solche Stellen sind mir beweiskräftiger für Lullys Genie als gewisse Rodomontaden.

Prélude.

(verkürzt auf 1/2)
(*Lento*)
(Instr.)

Pan.
Hé - las! hé - las!
B. c.

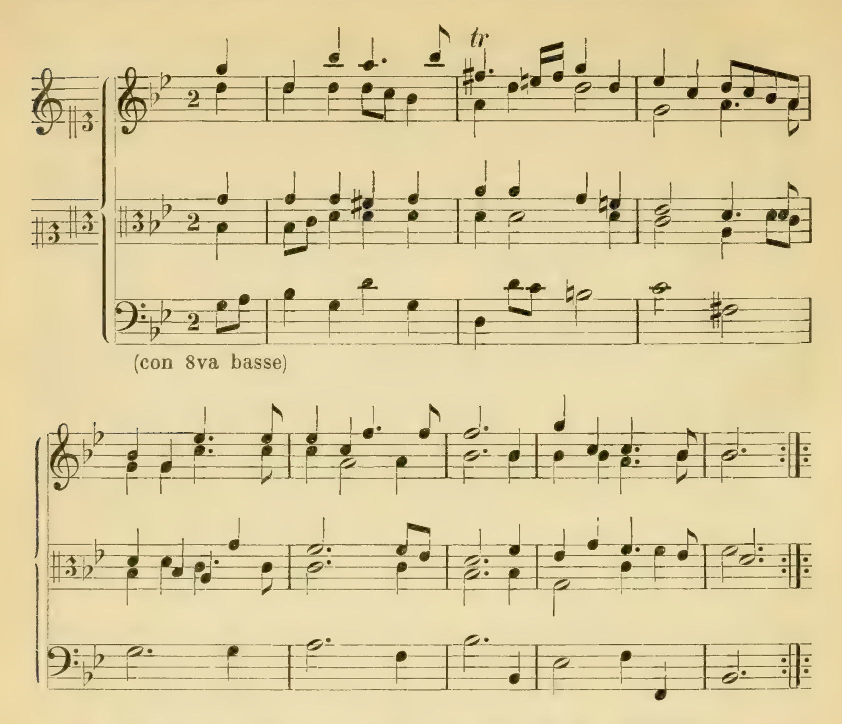
Hé - las! Qu'en - tends-je?

Ah, — quelle voix nou - vel-le! La Nym - phe tache en-



Doch bleibt ein stolzes Pathos das auffallendste äußere Merkmal von Lullys Schreibweise; es spiegelt sich darin durchaus der Geist des selbstbewußtesten aller Herrscher, dessen besonderer Liebling Lully war. Die gegenüber älteren Ansätzen gewaltig gesteigerte Pracht und harmonische Fülle der pavanenartigen Einleitungen seiner Ouvertüren ist so imponierend, daß sie sofort von aller Welt nachgeahmt wurde; bis zu Bachs und Händels letzter Lebenszeit, d. h. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Lullysche Ouvertüre eine der in der allerersten Reihe stehenden Instrumentalformen; sie ist wohl von Zeitgenossen Bachs überboten worden, aber doch unter strengem Anschluß an die Manier Lullys. Die Tänze seiner Ballette und Opern erlangten eine immense Popularität, sind aber nicht in gleichem Maße seine persönliche Neuschöpfung wie seine Ouvertüren; daß hier sehr bedeutsam vorgearbeitet war, haben wir ja bei der Besprechung der deutschen Suite gesehen. Aber die

Art, wie Lully seine Tänze setzte, war doch auch etwas Neues. Die von ihm bevorzugte Fünfstimmigkeit war zwar in Venedig und auch in Deutschland sehr beliebt, lange vor Lully; aber durch das Emporkommen der Violinen besonders gerade am französischen Hofe und die Schaffung eines sehr stark besetzten Streichorchesters (mit Verstärkung durch Holzbläser) wurde Lully darauf geführt, die führende Oberstimme fast eine Oktave höher zu legen, als vorher üblich war; auf der anderen Seite kam die Verstärkung des Basses durch den Kontrabaß offenbar durch Lully allgemein in Aufnahme. Durch die Fünfstimmigkeit wurde es aber möglich, trotz der größeren Entfernung der Oberstimme vom Baß doch einen geschlossenen, kompakten Vollklang des ganzen Orchesters zu erzielen. Die wichtigste Veränderung Lullys war indes die durchgeführte melodische Ausarbeitung auch aller Mittelstimmen; eine Mittelstimme aus einem Lullyschen Tanz hat immer noch deutlich den Charakter des Tanzes und erscheint nicht wie in den Tänzen des 16. Jahrhunderts nur als harmonisches Füllsel. Gerade dadurch wurde Lully für die Tanzkomposition der Folgezeit durchaus vorbildlich. Auch die Largo-Teile seiner Ouvertüren zeigen diese Sorgfalt in der Behandlung der Mittelstimmen. Es ist das etwas ganz anderes als das durch den imitierenden Stil des 16. Jahrhunderts bedingte kontrapunktische Wesen aller Stimmen, bei welchem die führende Rolle wechselnd von einer Stimme auf die andere übergeht. Hier bleibt aber die Oberstimme durchaus führend, und trotzdem machen sich auch alle anderen Stimmen mit individuellem Leben bemerkbar. Etwas Ähnliches konnten wir etwa von den deutschen Kontrapunkten vor Okeghems Stilform konstatieren (Bd. II 1, S. 184 ff.); aus näherliegender Zeit verweise ich aber auf Landis erste S. Alessio-Sinfonie (S. 255 ff.), deren einleitender Largo-Teil nicht nur in seiner Gesamthaltung, sondern auch speziell in der frei ausholenden Führung der Einzelstimmen wirklich Lullys Manier vorahnt. Ein paar Takte des 2e »Air pour la jeunesse« a. d. 3. Akt der »Isis« (eine Bourée, doch ohne Bezeichnung als solche) mögen einen Begriff von der Faktur der Lullyschen Tänze geben, wie er nicht imitiert, sondern wirklich der Oberstimme ganz die Führung überläßt. Selbst wo die fünf Stimmen streng Note gegen Note gesetzt sind, ist doch das Resultat für die Einzelstimmen ein ganz anderes als in der früher üblichen Satzweise der Tänze. Ich kann nicht nachdrücklich genug auf diese ganz eigenartige Neuerung aufmerksam machen; vielleicht hat die Absicht, für fünf Stimmen zu schreiben, ohne das naheliegende Mittel der wiederholten Stimmenkreuzung heranzuziehen, zur Entstehung dieser Schreibweise mit Anlaß gegeben:

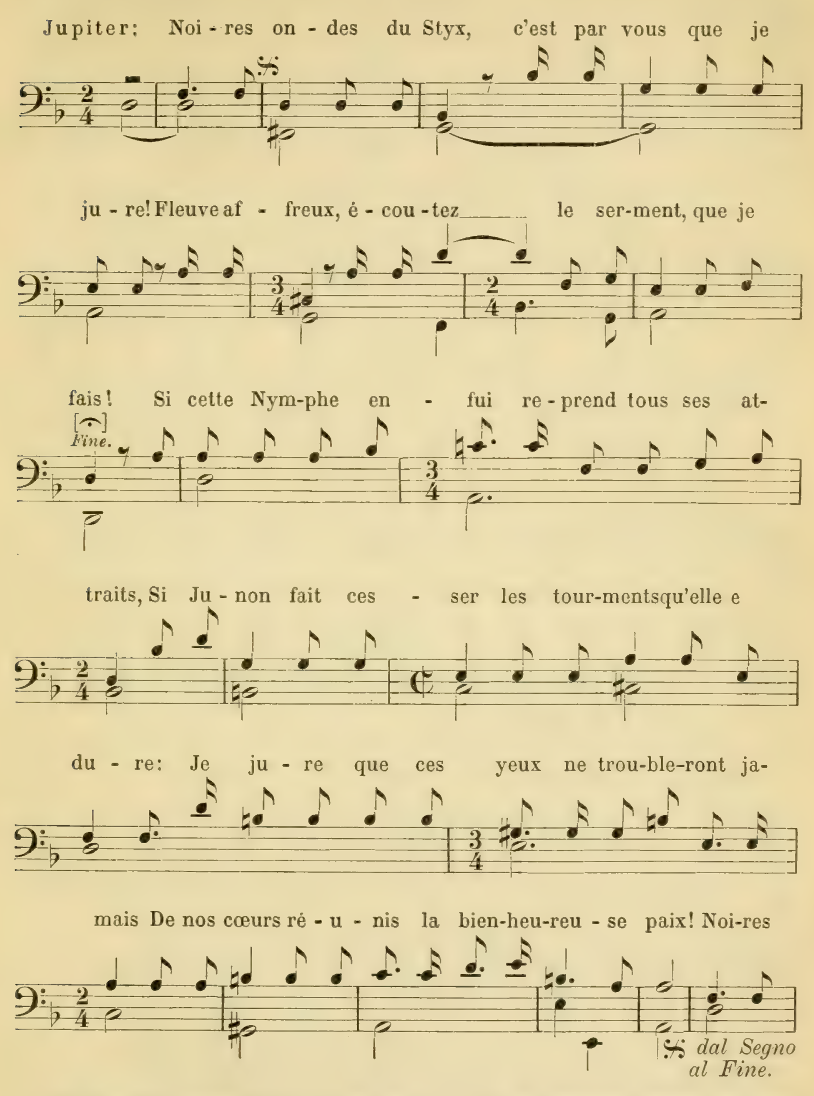


In den Anforderungen an den Umfang der Singstimmen ist Lully ziemlich maßvoll; es standen ihm wohl nicht phänomenale Stimmen zur Verfügung. Die gänzliche Abwesenheit alles Koloraturwesens[1]) markiert ja schon einen scharfen Unterschied gegenüber der italienischen Oper derselben Zeit. Ausnahmsweise versteigt sich aber Lully auch zu einem verstärkten Pathos durch weitausgreifende Intervalle, so im 5. Akt der Isis, wo Jupiter den Zorn der Juno besänftigt durch den Schwur »beim Styx«, ihr nie wieder die Treue zu brechen. Obgleich dabei der Gesamtumfang noch keine Duodezime beträgt (B—e^1), so ist doch die Wirkung eine uns an Landis römische Elegie (S. 46 f.) oder Ferraris »Premo le Alpi« (S. 226) erinnernde. Arie kann man wohl das Stück nicht nennen, da es durchaus pathetisch deklamierend gehalten ist, aber schließlich gehört es doch mit dem »Ecco pur« in Monteverdis Orfeo (S. 205) in eine Kategorie durch das Zurückkommen des Endes auf den Anfang (da capo). Bemerkenswert ist auch, daß Lully für die Gesänge Jupiters durchaus vermeidet, daß die Melodie mit den Noten

---

[1]) Bei Cambert finden sich zwei kleine melismatisch aufgeputzte Stellen, bezeichnenderweise in den Ludwig XIV huldigenden beiden Prologen (Pomone S. 8, Peines et plaisirs S. 6); eine dritte (Peines S. 33) geht unisono mit dem Baß.

des Continuo zusammenfällt, während er die des Hierax oft längere Strecken unisono mit dem Baß führt.



Durchaus italienisch mutet aber z. B. das kleine Duett der Iris und des Merkur in Lullys Isis (IV, 4) an, mag man dabei an Cavallis Giasone (1649; vgl. S. 231, 239) oder Cestis Disgrazie d'amore (1667, S. 232) oder auch an Legrenzis Sonate Op. 2, Nr. 18 (1655) denken (S. 161):



Vgl. auch »L'amour tôt ou tard« (das Duett der Isis und des Merkur, mit folgendem Chor) gegen Ende des 1. Akts. Wenn auch Fétis zu weit geht, wenn er kurzweg sagt, Lullys Arien seien »évidemment« nichts als Kopien derjenigen Cavallis, so wird man doch zugeben müssen, daß Lully mit seinen italienischen Zeitgenossen auf gleichem Boden steht, daß sein Musikemp-

finden durchaus nicht so unitalienisch ist, wie man es vielfach darzustellen gesucht hat.

Früh scheinen Tänze aus Lullyschen Opern zusammengestellt mit den Ouvertüren und anderen Instrumentalstücken sich handschriftlich als Suiten verbreitet zu haben; 1690 und 1691 erschienen zwei solche Sammlungen als »Les Trios des Opéras de Mr. de Lully, mis en ordre pour les concerts« (ein paar Jahre später brachte Etienne Roger ebensolche Suiten [Ouvertüren und Tanzstücke] aus den Hannoverischen Opern Ag. Steffanis, aber nicht im Trio-Arrangement, sondern als 6 Sonate da camera a 4). Die zahlreichen Suiten mit französischer Ouvertüre als ersten Satz, welche seit 1682 (Kussers Composition de musique *suivant la Méthode française*) deutsche Komponisten französischer Schulung herausgaben, setzen nicht unbedingt das frühere Erscheinen solcher Suiten französischer Provenienz voraus, machen aber doch sehr wahrscheinlich, daß solche existiert haben, wenn auch nur handschriftlich (da dieselben nicht Opern entstammen, so wäre es immerhin möglich, daß ihre direkten Vorbilder und Vorläufer doch die deutschen Suiten seit 1611 waren und nur die Assimilation an den französischen Geschmack und die Aufnahme französischer Formen betont werden sollte). Die allmähliche Verdrängung von Tänzen, die nicht mehr getanzt wurden, durch neu aufgekommene Tanzarten oder wenigstens Umnennungen ist ein Prozeß, der nicht unbedingt als Beweis französischen Einflusses gelten muß. Wir sahen ja (S. 364f.), daß Frobergers Klaviersuiten nur mehr Namen in Frankreich noch lebendiger Tänze enthalten und doch nicht wohl als Werke in französischem Stil gelten können. Ebensowenig ist für Esajas Reusners Lautensuiten von 1667 und 1676 die Ableitung von französischen Suiten geboten, da sie inhaltlich den gleichzeitigen französischen Lautenstücken überlegen und auf deutschem Boden entstanden sind, wo die deutsche Ensemble-Suite gewiß Anregung genug bot. Daß Lullys persönliche Schüler Kusser, Georg Muffat, Johann Fischer ausdrücklich auf Frankreich hinweisen, ist ja begreiflich, ebenso auch, daß deren Zeitgenossen B. A. Aufschnaiter, Ph. H. Erlebach, J. K. Ferd. Fischer, J. A. Schmicorer, J. Ph. Krieger, die nicht in Paris geschult sind, doch das in die Mode gekommene französische Gewand, die Benennung der Sätze, der Instrumente und der Vortragsbezeichnung annehmen. Alles das vermag aber doch nicht das Deutsche, was in der Suite steckt, aus ihr zu verdrängen, und nach 1700, wo die Orchestersuite mit französischer Ouvertüre in Deutschland auf die Höhe ihrer Entwicklung gelangt, ist von französischem Wesen außer dem Namen wenig mehr zu entdecken. In Frankreich selbst ist es aber bei der Zusammenstellung von Opernsuiten geblieben, und Erscheinungen

wie Léclairs Op. 13 Ouvertures et Sonates en Trio (2 V. und B. c.) c. 1730 sind auch dann noch ganz vereinzelte. Es ist ja freilich aber ein bleibender Gewinn aus der französischen Beeinflussung, daß die mit der Aufnahme der Ouvertüre bestimmt hervortretende Bestimmung für ein stark besetztes Orchester die Suite aus ihrer ursprünglichen Sphäre der bescheidenen Hausmusik herausgehoben und zum Hauptstück der nunmehr als solche eine immer prononciertere Rolle spielenden Konzertmusik gemacht wurde. Doch verzichteten die Deutschen bald wieder auf die durch Lullys Schüler herübergebrachte Fünfstimmigkeit des Orchesters zugunsten der Vierstimmigkeit (die ja durch die Oktavverdoppelungen der hohen Bläser und der Kontrabässe und weiterhin durch Heranziehung von Hörnern und Trompeten genügende Fülle der Tuttiwirkungen bot. Auch kommt im 18. Jahrhundert mehr und mehr die weitere Füllung durch Doppelgriffe der Streichinstrumente wenigstens für stärkere Akzente hinzu.

Sehr bedeutsam ist auch die Beeinflussung der Musik für Gambe durch Lullys Stil. Sehr richtig sagt Alfred Einstein geradezu (Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba, S. 39), daß Marin Marais (1686) »Lullys größere Formen im Schmuck einer erstaunlichen Technik in die Gambenliteratur einführte«. Die erstaunliche Technik war wohl in ihren Details durch die ältere Gambenliteratur (S. 358 f.) und besonders auch Simpsons Division-Violist (1659) vorbereitet, aber daß der imponierende pathetische Charakter der Lullyschen Ouvertüre auf einem Instrument von so dezenter Tongebung wie die Gambe nachbildbar war, wurde durch Marais offenbart, und Johann Schenck (c. 1695) hat Marais in dieser sozusagen Bleistiftnachzeichnung der Farbenpracht der Ouvertüren noch überboten. Natürlich muß man, um solche Stücke richtig genießen zu können, seine Ansprüche auf die Möglichkeiten der Gambe einstellen, ebenso wie man heute an das Streichquartett mit anderen dynamischen Begriffen herantritt als an das volle Orchester; kann man doch auch von Bachs *D*-moll-Chaconne ganz analoge große Eindrücke bekommen wie von einer Orchester-Chaconne oder einer Orgelpassacaglia.

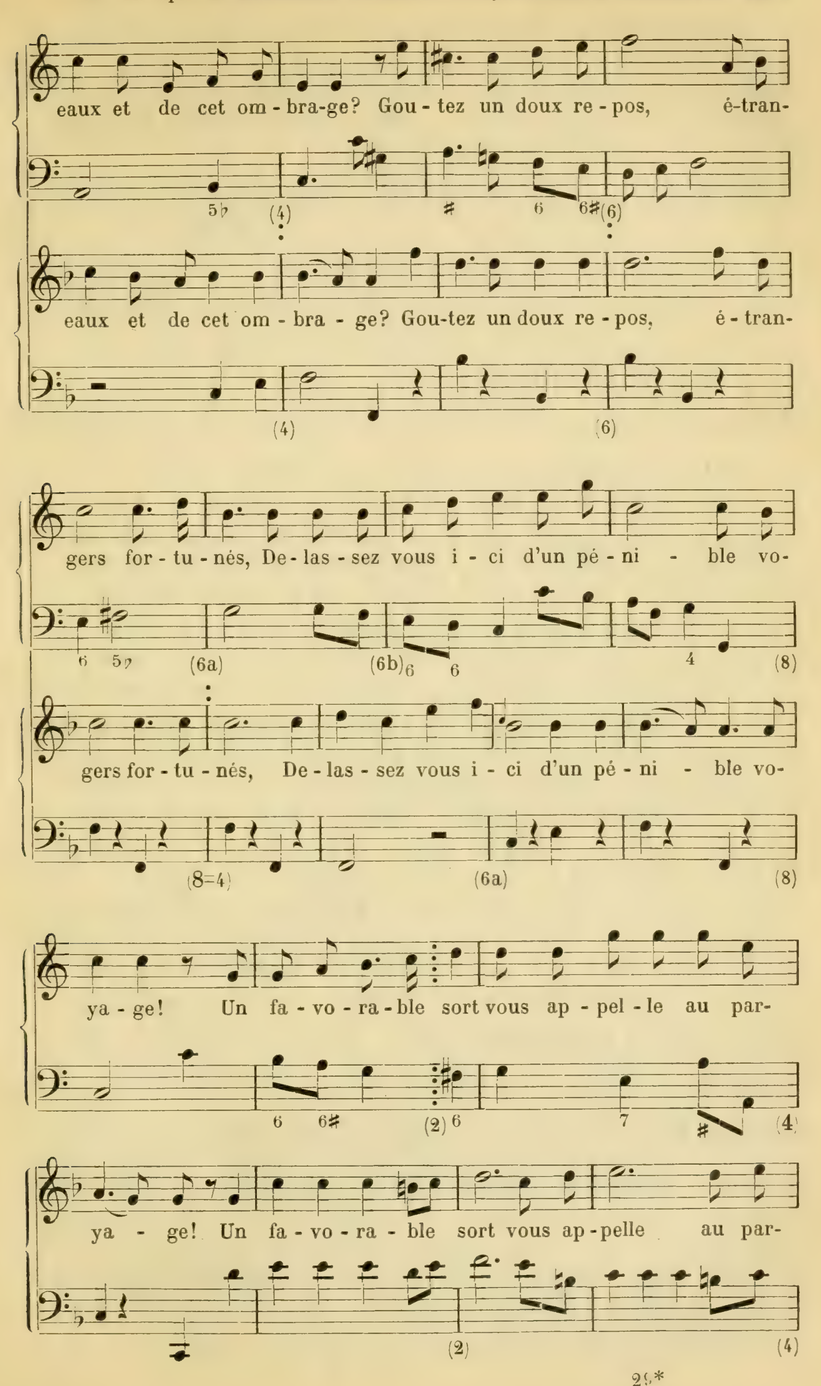
Natürlich ist es unmöglich, hier in weiterem Umfange Lullys Schreibweise durch Beispiele zu belegen. Aber eines kann ich mir nicht versagen, nämlich die kurze Gegenüberstellung von ein paar Stellen der Quinaultschen »Armide« in Lullys und in Glucks Komposition. Es wird weiterer Worte nicht bedürfen, das Faktum zu erklären, weshalb Glucks »Armide« (1777) die noch 1754 wieder aufgenommene Lullys von 1686 nicht ganz vergessen machen konnte. Lully war doch nicht nur tiefer in den Geist der französischen Sprache eingedrungen als Gluck, sondern es herrscht in der

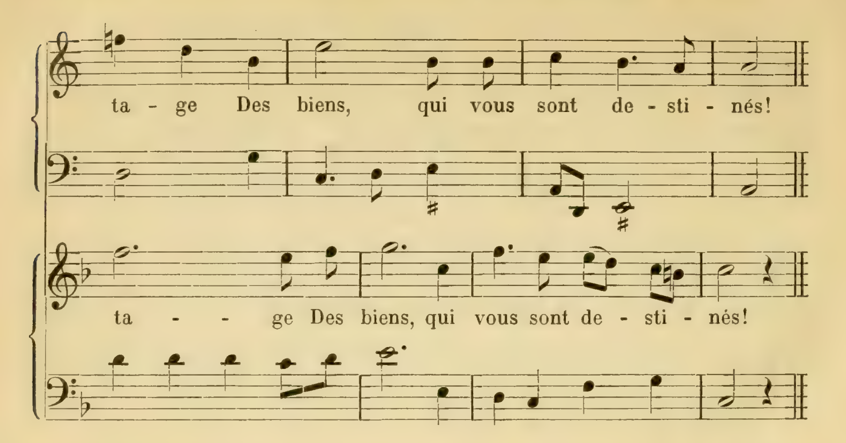
gesamten musikalischen Diktion seiner Zeit eine Noblesse, die man bei Gluck hie und da vermißt. Die Gegenüberstellung ist aber für unsere Darstellung von besonderem Interesse durch das Verhältnis der beiden Meister zu dem Metrum der Dichtung. Ich bitte diesem speziell die Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wenn nebenbei der Respekt vor Lullys Melodiesinn und vor der kontrapunktischen Haltung seiner Bässe etwas wächst, so wird das nicht schaden. Ich mache durch schärfere Unterscheidung der effektiven Taktverhältnisse die Vergleichung bequemer und die direkte Übereinanderstellung möglich.

Armide von Lully (1686) und Gluck (1777).
IV. Akt, 3. Szene.




1a
Que vous ê - tes heu - reux, que vous ê - tes ex-
Que vous ê - tes heu-reux, que vous ê - tes heu - reux, que vous ê - tes ex-
2a
empt Des fai - bles - ses que l'a - mour cau - se
empt Des fai - bles-ses que l'a - mour cau - se
Daselbst IV, 4.
Melisse.
Lully.
D'où vient que vous vous dé - tour - nez De ces
Melisse.
Gluck.
D'où vient que vous vous dè - tour - nez De ces

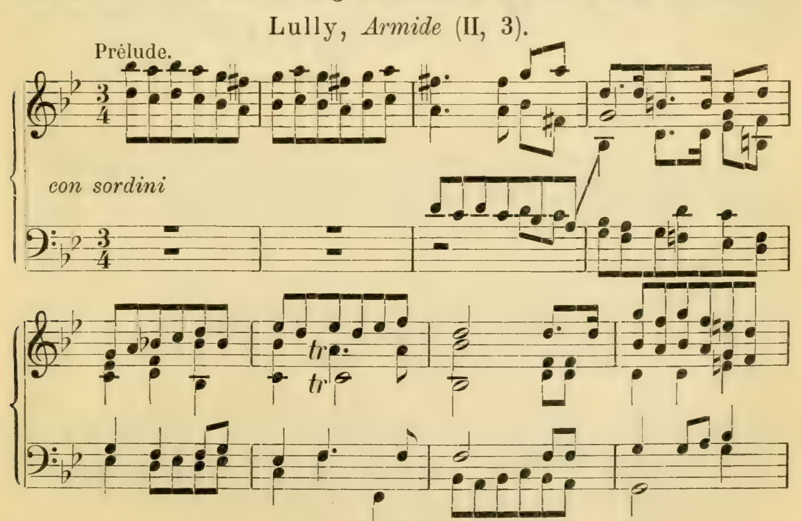

eaux et de cet om-bra-ge? Gou-tez un doux re-pos, é-tran-
5♭ (4) ♯ 6 6♯ (6)
eaux et de cet om-bra-ge? Gou-tez un doux re-pos, é-tran-
(4) (6)
gers for-tu-nés, De-las-sez vous i-ci d'un pé-ni-ble vo-
6 5♭ (6a) (6b) 6 6 4 (8)
gers for-tu-nés, De-las-sez vous i-ci d'un pé-ni-ble vo-
(8=4) (6a) (8)
ya-ge! Un fa-vo-ra-ble sort vous ap-pel-le au par-
6 6♯ (2) 6 7 ♯ (4)
ya-ge! Un fa-vo-ra-ble sort vous ap-pelle au par-
(2) (4)



Beides sind Stücke von nebensächlicher Bedeutung für den Aufbau des Werks; ich wählte sie nur, um erkennen zu lassen, daß Glucks Melodik gelegentlich doch an das Volksmäßige streift, das schon die ersten Monodisten geflissentlich verschmähten, und das auch bei Lully vollständig ausgeschlossen ist. Daß hier nicht etwa der zeitliche Abstand das Urteil verwirrt, wird sich jedem sofort erschließen, wenn er Melodien der ersten englischen Monodisten zum Vergleich heranzieht (vgl. Parry, Oxford hist. III, S. 194 ff.); aber auch die beiden Cambertschen erhaltenen Akte geben Gelegenheit genug, sich zu überzeugen, daß Lully distinguiert schreibt und dem Banalen mit hochkünstlerischem Instinkt aus dem Wege geht, was man von Cambert durchaus nicht sagen kann. Bei Cambert fühlt man immer durch, daß er von der volksmäßigen Chanson herkommt (er gab 1665 bei Ballard 2—3stimmige Chansons à boire heraus, deren Texte zum Teil von Perrin waren), und daß auf dem Gebiete sein Talent eigentlich zu Hause ist. Seine Opernmusik quält sich ohne Erfolg ab, diesen Ursprung zu verleugnen. Dagegen steht Lully durchaus auf dem Boden der die höchsten Ziele verfolgenden Kunst. Daß ihm wirkliches Melodievermögen durchaus nicht abging, beweisen ja wohl seine die Welt erobernden Tanzstücke zur Genüge. Warum er Melismen in seinen Arien radikal meidet, ist schwer zu motivieren. Er geht darin noch über Cavalli hinaus. Aber Rolland übertreibt doch, wenn er in seiner übrigens ausgezeichneten Charakteristik der Musik Lullys (a. a. O. S. 265) »nulle trace de lyrisme« findet. Die Schlummerarie Renaulds in »Armide« (II, 3) ist doch ganz gewiß eine wirkliche Arie und zwar eine rein lyrische; daß sie von Anfang bis zu Ende streng syllabisch komponiert ist, stellt doch die wahrhaft meisterliche Führung der Melodie nicht in Zweifel. Auch von einem

Streichinstrument oder einer Oboe vorgetragen würde sie ohne jeden Zusatz voll als schöne Melodie gewürdigt werden. Da dieselbe zugleich eins der seltenen Beispiele der fortgesetzten Begleitung des Gesangs durch ein fünfstimmiges Streichorchester ist (mit Sordinen und bei Eintritt der Singstimme noch obendrein mit der Vorschrift »doux«), so wird ihre vollständige Mitteilung willkommen sein. Man beachte, wie auch hier die melodische Führung sämtlicher Stimmen durchgeführt ist und die vorkommenden Tonrepetitionen durch das »un son harmonieux« sogar zu feiner Tonmalerei gestempelt werden. Es versteht sich, daß das ganze Stück sehr gebunden und ruhig (Larghetto) vorzutragen ist. Bezüglich der Form sei noch bemerkt, daß die 11 Zeilen (Alexandriner und Achtsilbler in willkürlicher Mischung) in vier durch Zwischenspiele getrennte Strophen zerlegt sind, aber das Ganze durchkomponiert ist. Da aber der Baß in gehender, fast obstinater Haltung ist, auch die andern Stimmen sich dem Baß anpassen und ein paarmal seine Motivbildung übernehmen (wo er selbst die Tonrepetitionen bringt), so trägt die Komposition doch den Stempel der Einheitlichkeit. Die Tonartordnung der vier Teile ist: 1. Teil, von *G*-moll nach *B*-dur, 2. Teil, von *B*-dur nach *C*-moll, 3. Teil, von *C*-moll nach *D*-moll, 4. Teil, von *D*-moll über *F*-dur und *D*-moll nach *B*-dur. Ein fünfter, der den zweiten Teil des Textes des vierten wiederholt, kehrt nach *G*-moll zurück. Das Vor- (und Nach-)spiel gibt tonartlich dieselbe Entwicklung gedrängter und ist durch die festgehaltene Bewegung in Achteln auch durch Andeutung des Motivs der Tonwiederholung thematisch mit der Arie verbunden.

Lully, *Armide* (II, 3).





55
tr
Fine.
[𝄐] doux
Renaud (seul).
Plus j'ob - ser - ve ces lieux et plus je les ad-


tr
mi - re! Ce fleuve cou-le len-te-ment Et s'éloigne à re-
gret d'un sé-jour si charmant!
55
tr
tr
Les


plus ai-ma-bles fleurs et le plus doux Zé-phi-re Par-fument
l'air qu'on y re-spi-re!
tr


tr
Non, je ne puis quitter des ri-va - ges si beaux! Un
son har-mo-ni - eux se mêle au bruit des eaux, un son
har-mo - ni-eux se mêle au bruit des eaux:


tr
Lex oi-seaux en-chan - tés se tai - sent pour l'en-
tendre! Les char - mes du som - meil j'ai peine à me dé-
tr


fen - dre. Ce ga - zon, cet om - bra - ge frais, Tout m'in-
vite au re - pos sous ce feuil-lage é - pais!
tr



Auch Gluck hat diese Nummer mit großer Liebe behandelt, ich möchte aber Lullys Ausführung den Vorzug geben. Selbst das nur mit Continuo begleitete leidenschaftliche Rezitativ der Armide: »Enfin il est en ma puissance« (II, 5), in dem die häufigen Taktwechsel packend wirken, hat bei Lully mehr Größe, und die Beschwörung der Megäre des Hasses und die Furientänze der Lullyschen Partitur sind doch viel zu sehr für Gluck vorbildlich gewesen, als daß er sie hätte vergessen machen können. Man sollte doch wenn auch nicht ganze Opern Lullys, so doch Szenen heute wieder öfter zu Gehör bringen; es steckt in ihnen eine große Energie und Ausdruckswahrheit, ihr Studium wird auch heute noch dem angehenden Komponisten starke Anregungen geben können.

Durch Lully wurde Paris dauernd eine selbständige Pflegestätte der Opernkomposition, und Frankreich erhielt durch ihn eine nationale Oper von durchaus eigenartigem Gepräge, die sich mit Erfolg gegenüber der im übrigen schnell Europa überflutenden italienischen Oper

zu halten vermochte. Wenn man heute von französischen Einflüssen auf die Komposition in Deutschland im 17. Jahrhundert spricht, so denkt man dabei in erster Linie an Lully, allerdings wohl mehr als berechtigt. Speziell die französische Oper hat doch nur in sehr bescheidenem Maße auf die deutsche Opernkomposition eingewirkt. Daß Kusser, einer der ersten Komponisten der Hamburger Deutschen Oper, Lullys Schüler gewesen und seinen Stil angenommen, daß in die deutschen Hoforchester vielfach französische Geiger, Hautboisten und Flötisten eingestellt wurden, ist freilich richtig, aber die Zahl der nachweisbaren Aufführungen französischer Opern in Deutschland ist verschwindend gegenüber den italienischen, und die deutschen Opern wurden den italienischen, nicht den französischen nachgebildet. Dagegen wurde allerdings Lullys Orchesterdisziplin und Orchesterbesetzung und auch sein Orchester-Stil für Deutschland vorbildlich; die französische (Lullysche) Ouvertüre erwies sich der loser gearbeiteten neapolitanischen (Scarlattischen) derart überlegen, daß sogar Aufführungen von Opern italienischer Komponisten mit Vorausschickung einer Lullyschen Ouvertüre (z. B. in Dresden) stattfanden. Was aber an Lullys Opern sonst spezifisch Französisches war, ließ sich nicht wohl in Ländern anderer Zunge nachmachen, ohne eben doch etwas anderes zu werden. Ein deutsches Rezitativ ist, wenn es nicht nur ein deutscher Text zu einem vorher existierenden italienischen oder französischen ist, durch die Sprache selbst etwas von beiden durchaus Verschiedenes und doch auch wieder beiden ebenso Nahestehendes, wie sich beide untereinander nahestehen.

Der Charakter, den Lully der französischen Oper gegeben, blieb unter den Händen seiner nächsten Nachfolger Pascal Colasse (1649—1709), André Campra (1660—1744), Henri Desmarets (1662—1741) und André Destouches (1672—1747) unverändert; erst Rameau (1683—1764), der 1733 mit »Hippolyte et Aricie« auf dem Plane erschien, lenkte von dem altväterisch gewordenen Pathos der Lullyschen Schule in neue, der italienischen Schmiegsamkeit und Flüssigkeit näher führende Bahnen ein.

Stärker vielleicht, und allgemeiner und nachhaltiger jedenfalls wirkte aber auf das Ausland die französische Lauten- und Klaviermusik der zweiten Hälfte des 17. und des Anfangs des 18. Jahrhunderts, deren Charakter jedoch herzlich wenig mit Lullys heroischem Pathos zu tun hat, sich vielmehr in detaillierter Kleinarbeit nicht genug tun kann und ihren Schwerpunkt in raffinierter Ausgestaltung des Verzierungswesens findet.

§ 86. Die Oper in Deutschland. Wien. München. Dresden. Hamburg.

Früher als in Frankreich oder irgendwo sonst außerhalb Italiens tauchte der erste Versuch einer Nachbildung der neuen Kunstgattung der italienischen Oper in Deutschland auf mit der »Daphne« von Heinrich Schütz (Torgau 1. April 1627 zur Vermählung der kursächsischen Prinzessin Sophia mit dem Landgrafen Georg von Hessen). Das Libretto war eine Übersetzung des Rinuccinischen durch Martin Opitz. Die Musik ist leider nicht erhalten, und wir wissen daher nicht, inwieweit dieselbe etwa an Peris oder Gaglianos Komposition angeknüpft haben mag. Auch das Ballett »Orpheus und Euridice« von Schütz (13. Mai 1638 in Dresden zur Hochzeit des Kurfürsten Johann Georg II. mit Magdalena Sibylla von Brandenburg. Text von A. Buchner.) ist nicht erhalten. Das älteste erhaltene dramatische Kunstwerk in deutscher Sprache ist »Seelewig« von Sigmund Staden (Sohn von Joh. Staden), gedruckt 1644 in Harsdörffers »Frauenzimmer-Gesprächsspiele« (von Eitner 1881 herausgegeben als Beilage der Monatshefte für Musikgeschichte), ein gut gemeinter patriotischer Versuch ohne bedeutende Qualitäten. Aber Jahrzehnte vor der Eröffnung der ersten ständigen deutschen Oper in Hamburg (1678) hatte die italienische Oper selbst mit geschulten italienischen Gesangskräften den Weg nach Deutschland gefunden. In noch viel größerem Maßstabe, als im 15.—16. Jahrhundert niederländische Tonkünstler sich über ganz Europa als Pioniere einer neuen Stilrichtung verbreiteten und als Kapellsänger und Kapellmeister Schule bildende Führer wurden, zogen jetzt in Scharen geschulte Lehrmeister der neuen weltlichen Kunst Italiens über die Alpen. Die ursprünglich zur Heranbildung von Kirchensängern und Kirchenkomponisten begründeten italienischen Konservatorien erhielten seit der Entstehung öffentlicher Operntheater allmählich eine gänzlich veränderte Bestimmung, da sie nun in erster Linie Lieferanten von Gesangskräften für die Oper wurden. Vor den Wanderzug italienischer Sänger fällt aber der italienischer Violinisten, der eine ganz ähnliche propagandistische Bedeutung hat. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist der Umbildungsprozeß der Viola zur Violine zum Abschluß gekommen und hat die große Zeit des Cremoneser Violinbaues mit Antonio Amati (1555—1638) und seinem Neffen Nicola (1596—1648) ihren Anfang genommen. Es ist daher wohl verständlich, daß nun fähige Spieler des neuen Instruments, das zur Herrschaft im künftigen Orchester berufen war, in die Welt hinauszogen, dasselbe zum Siege zu führen. So finden wir um 1625 in Dresden (Carlo Farina) und 1624—1641 am

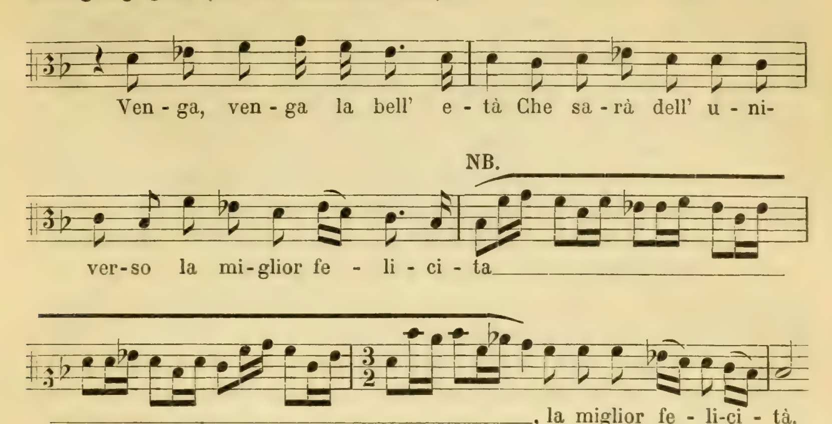
kurpfälzischen Hofe (Biagio Marini) Italiener als Konzertmeister, und die Einrichtung der »24 violons du roi«, des ersten großen Streichorchesters, unter Ludwig XIII. (1610—1643) markiert in auffälliger Weise die beginnende Herrschaft der Violine. Der Titel des »Roi des ménétriers« wurde um dieselbe Zeit — wohl zuerst für Louis Constantin (1624—1655) in »Roi des Violons« umgewandelt, und Constantins Nachfolger Guillaume Dumanoir wurde zugleich »25e violon«, d. h. Chef der 24 Violons. Der erste Italiener unter den 24 scheint Lully gewesen zu sein, der auch 1652 vorübergehend die Leitung der 24 violons erhielt, wohl bis zur Anstellung Dumanoirs und der Errichtung des Eliteorchesters der 16 petits Violons unter Lully. In London erfolgte gleich nach der Restitution des Königtums durch Karl II. (1660) die Errichtung eines Kgl. Streichorchesters (King's Band) nach dem Muster des Pariser, und in diesem treffen wir bereits einen französischen Vorgeiger (Louis Grabut). Auch in Deutschland tauchen gegen Ende des Jahrhunderts französische Geiger auf (in Berlin und Dresden Volumier als Konzertmeister). Es sei das hier nur beiläufig angemerkt als einer der bemerkbaren französischen Einflüsse, die aber in keiner Weise die Ausbreitung und Festsetzung der italienischen Oper beeinträchtigten.

Schon wenige Jahre nach Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters in Venedig fand die Oper ihren Weg nach Wien, zunächst 1642 mit einer Aufführung von Cavallis Egisto, seit dem Regierungsantritte Leopolds I. aber (1658) als eine dauernde Institution des Hofes. Bis zum Tode Leopolds I. (1705) wurden in Wien über 400 Opern aufgeführt, von denen nur ein kleiner Teil vorher in Venedig gegeben war. Übrigens war Cesti die letzten drei Jahre seines Lebens kaiserlicher Vizekapellmeister. Spezielle Komponisten italienischer Opern, Oratorien, Serenaden usw. für Wien sind aber die kaiserlichen Kapellmeister Antonio Bertali (1605—1669) und Antonio Draghi (1635—1700), besonders der letztere mit 172 Opern und 43 Oratorien usw. usw. Bei solcher Massenproduktion kann natürlich von Draghi nicht vertiefte Arbeit erwartet werden. Seine Tätigkeit für die Bühne setzt 1661 ein (Almonte), also zu einer Zeit, wo die Oper der Venezianer sich zu einer Kette gleichgebauter Arien umbildet. Da Draghi durschnittlich im Jahre vier Opern und ein Oratorium schrieb (wozu noch viele Kirchenkompositionen kamen), so ist es nicht eben verwunderlich, wenn dieselben Schablonenarbeiten wurden und schnell die Oper dem flachen Niveau zuführten, das wir bei den Venezianern nach 1700 antreffen. Einfachheit und Leichtfaßlichkeit zufolge fortgesetzter Parallelismen, transponierter Wiederholungen von Melodieteilen und simpler Baßführung oder, wo obligate Instrumente mitwirken, Dia-

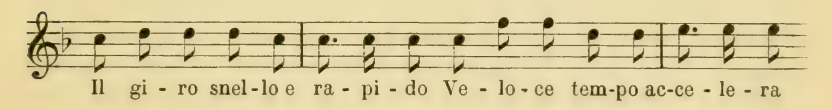
logisieren mit in sich geschlossenen Phrasen ohne künstliche Verschlingungen sind die Vorzüge seiner Faktur, das, was ihm sicher eine gewisse Popularität eintrug. Aber es fehlt der höhere künstlerische Ernst, das Ringen mit der Aufgabe, wie es für jede ernste Kunstleistung Vorbedingung ist. Draghis Opern sind — vielleicht die erste in der Literatur — echte Kapellmeistermusik, Ergebnisse einer jederzeit zur Verfügung stehenden Routine, aber nichts weiter. Man wird für Bravourstellen in Arien C. Pallavicinos, Steffanis und selbst Scarlattis den rechten Maßstab der Beurteilung (nämlich Anerkennung ihrer weisen Mäßigung) finden, wenn man danebenhält, wie unverhüllt sich Draghi zur Schaustellung der Gesangsvirtuosität als solcher bequemt. Die letzte Arie der Psiche in Draghis gleichnamiger Oper v. J. 1688 geht bereits mit der sechsten Textsilbe in eine endlose Koloratur über, die natürlich durch das gänzlich belanglose Wort rapido (ähnlich weiterhin bei accelera) suggeriert ist:



Nicht viel höher steht die Tändelei, zu welcher das Wort felicità Anregung gibt (direkt anschließend):



Am erquicklichsten nehmen sich noch bei Draghi die einfachen kleingliedrigen Arien aus, doch kranken auch sie an transponierten Wiederholungen ganzer Perioden, welche den Mangel innerer Triebkraft seiner Ideen verraten. Über die platte Selbstverständlichkeit kommt er schwer hinaus. Der auf denselben Text wie obige Arie geschriebene Schlußdoppelchor unterbricht seine sehr handwerksmäßige Faktur, welche das sehr banale Hauptmotiv (Note gegen Note vierstimmig gesetzt) beherrscht:



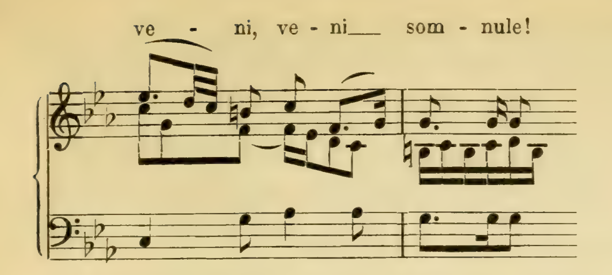
durch ein paar kontrapunktisch gearbeitete a 3 gesetzte Stellen (2 Soprane mit B. c., nachher 2 Alte mit B. c.), die sich als Schößlinge der Triosonaten-Literatur der Zeit hier seltsam genug ausnehmen:



Dieselben verraten Draghis solides Können und beweisen, daß er mit seiner flachen Schreibweise nicht einer Notwendigkeit folgt, sondern sich vom Geschmack des großen Publikums leiten läßt. Auch die drei Sinfonien dieser Oper (die erste mit der Lullyschen Ordnung C [Largo], $^6/_8$ [Fuge], C [Largo], die des 2. und 3. Aktes fünfstimmig imitierend gearbeitet) bezeugen dasselbe; dagegen sind die Duette und Terzette sehr simpel und ohne jedes höhere Interesse (ebenso die Ritornelle der Arien). Der Wiener Geschmack hat augenscheinlich der Neigung der italienischen Oper zur Verflachung nur Vorschub geleistet, jedenfalls derselben keinerlei Hindernisse bereitet. Von einer Beeinflussung durch deutsches Wesen kann man nicht sprechen. Die ins 18. Jahrhundert hinüberführenden Wiener Komponisten italienischer Opern (Caldara, Fr. Conti, Badia, Predieri) folgen dem Geleise. Der Deutsche J. J. Fux fand seinen Schwerpunkt in der kirchlichen und Instrumentalkomposition und ist da respektabel; als Opernkomponist ist er nicht von Bedeutung. Die letzten italienischen Wiener Kapellmeister sind Josef Bonno (1739 Hofkomponist, 1774 Hofkapellmeister, 1788 pensioniert) und Antonio Salieri (1776 Hofkomponist, 1788 Hofkapellmeister, gest. 1825).

Schon 1657 wurde in München ein kurfürstliches Hoftheater eröffnet mit der Oper L'Oronte von dem in Italien (von Frescobaldi und Carissimi) geschulten Hofkapellmeister Johann Kaspar Kerll (1627—1693, bis 1673 Hofkapellmeister, dann in Wien, doch seit 1684 wieder in München lebend). Schon Kerlls Vorgänger Giov. Giac. Porro war ein Italiener (1635 Hofkapellmeister), auch sind schon seit 1654 einzelne Aufführungen italienischer Opern nachweisbar. Von Kerlls Bühnenwerken ist nur ein kleines Jesuitendrama »Pia et fortis mulier« (S. Natalia) v. J. 1677 erhalten, das von seinem dramatischen Talente eine günstige Vorstellung zu erwecken geeignet ist. Seine Melodik erweist sich als weich und geschmeidig, der Carissimis und Cestis verwandt. Ein Cantus pro conciliando somno hat die Form der da capo-Arie mit Mittelteil in anderer Taktart ($^6/_8$, C, $^6/_8$).





Klavier-(Orgel-)Werke Kerlls nebst einigen geistlichen Konzerten und einer Triosonate erschienen in den DTB. als Bd. II, 2.

Kerlls Nachfolger war wiederum ein Italiener: Gius. Ercolo Bernabeï (1620—1687), von Benevoli in Rom geschult, 1672 Kapellmeister der Peterskirche, 1674 nach München berufen, wo 1688 sein Sohn Gius. Antonio sein Nachfolger wurde (gest. 1732). Auch von Ercole Bernabeïs Opern ist nichts erhalten; ein mir vorliegendes Kammerduett desselben verweist aber auch ihn auf denselben Boden der feinsinnigen kontrapunktisch durchgebildeten Schreibweise, die für diese Zeit Italiens Ruhmestitel bildet (vgl. meinen Hinweis DTB. XII. 2, Einleitung). Die leitenden Stellungen der Münchener Hofmusik blieben Italienern anvertraut bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts (Kapellmeister: Pietro Torri (gest. 1737), Giov. Porta (gest. 1755) Andr. Bernasconi (gest. 1784); Kammermusikdirektoren und Kammerkomponisten: Agostino Steffani 1681—1688, Ev. Fel. dall' Abaco 1714—1742; Giov. Ferrandini 1737—1756, Bernardo Aliprandi, 1780 pensioniert). Von diesen sind weitaus die glänzendsten Namen diejenigen von Steffani und Abaco. Steffani kam ähnlich wie Lully nach Paris schon als Knabe (dreizehnjährig) 1667 nach München, wo er zunächst Schüler Kerlls wurde, bildete sich dann auf Kosten des Kurfürsten unter Bernabeï in Rom (1672—1674) und kehrte mit diesem nach München zurück. Schon 1681 beginnt Steffanis Tätigkeit als Opernkomponist mit »Marco Aurelio«; es folgten »Solone« (1685), das Turnierspiel »Audacia e rispetto« (1685), »Servio Tullio« (1686), »Alarico« (1687) und »Niobe« (1688), Werke, die Steffani einen ersten Rang unter den Opernkomponisten der Zeit anweisen. Daß trotz dieser Erfolge nicht er, sondern Antonio Bernabeï die Nachfolge Ercole Bernabeïs als Hofkapellmeister erhielt, ist jedenfalls der Grund, daß Steffani 1688 das Engagement als Hofkapellmeister zu Hannover annahm. Für Hannover schrieb er nun weiter die Opern: »Henrico Leone« (1689), »La lotta d'Hercole con Acheloo« (1689), »La superbia d'Alessandro« (1670, [umgearbeitet 1691 als »Il Zelo di Leonato«]), »Orlando generoso« (1691), »Le rivali concordi« (= »Atalante«, 1693), »La libertà contenta« (= »Alci-

biade«, 1693), »I Baccanali« (1695), »Il trionfo del fato« (= »Le glorie d'Enea« 1695, als »Enea in Italia« Braunschweig 1716) und »Briseïde« (1696). 1703 vertauschte er seine Hannoveraner Stellung mit einer ähnlichen am Hofe Johann Wilhelms von der Pfalz und schrieb daher die letzten drei Opern für Düsseldorf: »Arminio« 1707, »Tassilone« 1709 und »Amor vien dal destino« (= »Il Turno«) 1709. Die lange Pause zwischen Briseïde und Arminio und das gänzliche Zurücktreten von der Bühne erklärt sich dadurch, daß Steffani Diplomat und hoher Würdenträger der Kirche geworden war (1706 Bischof von Spiga i. p. i., 1709 apostolischer Vikar für Norddeutschland). Über Steffanis Bedeutung als Opernkomponist orientieren die Bände XI² und XII² der DTB. (Alarico vollständig mit Bibliographie sämtlicher Opern, Auswahl aus den anderen Opern; auch wird vielleicht noch der Arminio vollständig folgen). Es erübrigt daher, hier Beispiele aus Steffanis Opern zu geben, und sei nur ganz allgemein darauf hingewiesen, daß Steffani durchaus eine Erscheinung von erstem Range ist und zunächst noch neben Lully, in der Folge aber neben Scarlatti, Purcell und Keiser als ebenbürtiger Meister steht, als vielleicht reinster Repräsentant des kontrapunktisch durchgebildeten Opernstils dieser Glanz-Epoche. Mehr als irgendeiner seiner Zeitgenossen zwingt er mit seiner Musik zur Bewunderung und Hochschätzung dieser in Wohllaut schwelgenden Kunstgattung. Daß seine Musik in Vergessenheit geraten konnte, ist gewiß verwunderlich; aber er teilt dies Schicksal ja z. B. auch mit Abaco und, uns noch näher liegend, mit J. Fr. Fasch und Johann Stamitz.

Auch Dresden hatte schon italienische Kapellmeister, ehe die Oper dort einzog. Wenn man von der ins 16. Jahrhundert gehörigen Ausnahmserscheinung Antonio Scandellis absieht (vgl. II, 1, S. 328), finden wir doch schon unter Schütz 1625 den italienischen Konzermeister Carlo Farina und 1650—1680 Giov. Andrea Bontempi als Vizekapellmeister, 1663 daneben Maria Guis. Peranda als Vizekapellmeister (1666 Hofkapellmeister, gest. 1675), 1666—1680 Vinc. Albrici als Hofkapellmeister, 1667 Carlo Pallavicino (vorübergehend) als Vizekapellmeister, 1686—1688 aber denselben als Kapellmeister der wiedereröffneten Italienischen Oper. Aber außer Schütz, der 1672 starb, hat Dresden in dieser Zeit auch die deutschen Kapellmeister: Christoph Bernhard (1655—1664 Vizekapellmeister, durch die Italiener verdrängt, 1674 wieder Vize- und 1681—1688 Hofkapellmeister), Christian Ritter (1683—1688 Vizekapellmeister) und Nik. Ad. Strungk (1688 Vizekapellmeister, 1693—1700 Hofkapellmeister). Wie kaum eine andere Stadt ist Dresden durch zwei Jahrhunderte die Stätte des Antagonismus italienischer und

deutscher Musiker gewesen, bis endlich kurz vor Richard Wagners Anstellung die beiden letzten italienischen Dresdner Kapellmeister abstarben (Morlacchi 1841, Rastrelli 1842). Ihren höchsten Glanz erlangte die Dresdener italienische Oper 1717—1719 unter Antonio Lotti mit Fr. M. Veracini als Kapellmeister, und 1731—1763 unter Hasse, neben dem 1747—1752 Porpora funktionierte. Unter den Dresdner italienischen Opernkomponisten des 17. Jahrhunderts ragt Carlo Pallavicino hervor als einer derjenigen, welche neben Legrenzi, Stradella und Provenzale im Geiste der Rossi, Cavalli, Cesti weiterschufen, d. h. die Form der Arie feststellten (da capo, Devise), über Bassi ostinati arbeiteten, der Baßführung überall größte Sorgfalt widmeten (Beteiligung an der motivischen Gestaltung), auch die Ritornelle und Arien mit Instrumenten mit ernstem Aufwande kontrapunktischer Kunst gestalteten. Eine kleine Probe aus seiner letzten, von Strungk beendeten Oper »Antiope« (Dresden 1689) mag hier Platz finden. Die Herausgabe seiner »Gerusalemme liberata« (Dresden 1687) durch Hermann Abert in den DdT. wird ja bald ausführlich über seine Individualität orientieren:

Carlo Pallavicino, »Antiope« (1689).
(Partitur S. 53.)



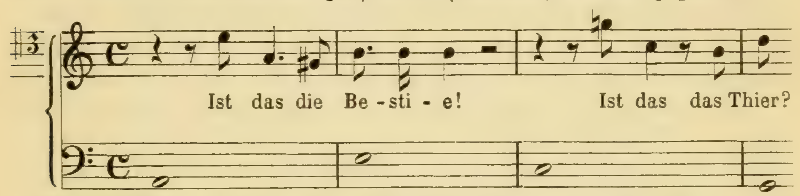


Als außer Stadens »Seelewig« älteste erhaltene Oper mit deutschem Text interessiert die 1671 in Torgau aufgeführte »Daphne«, als deren Komponisten die beiden Kapellmeister Bontempi und Peranda genannt werden. Der Gedanke, daß es sich nur um eine Retouchierung der Schützschen »Daphne« gehandelt hätte, ist wohl ausgeschlossen, da diese wohl zweifellos in Monteverdischer Weise ganz durchdeklamierend gehalten gewesen ist. Die »Daphne« von 1671 scheidet aber streng Rezitativ und Arie, bringt auch Arien mit obli-

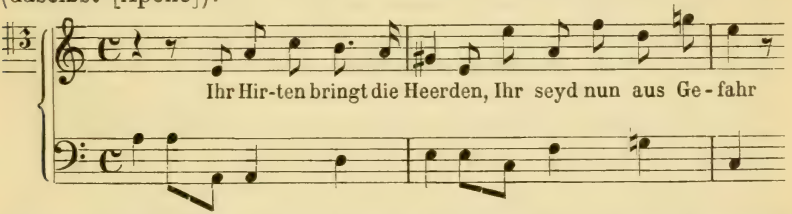
gaten Instrumenten, die motivisch imitieren (Arie des Cupido »Adonis liegt Euch allein in den Sinnen« II, 1), auch ein hübsch imitierendes, beinahe kanonisches Duett zwischen Venus und Cupido IV, 2. Die Baßführungen sind aber bei weitem nicht so gewandt wie bei Pallavicino und Legrenzi. Das Deutsch ist hie und da von einer rührenden Tölpelhaftigkeit, z. B. (I, 4):

So ist denn nun dem Drachen
Durch meines Bogens Macht
Gestillt der wilde Rachen —
Das ist die letzte Nacht.

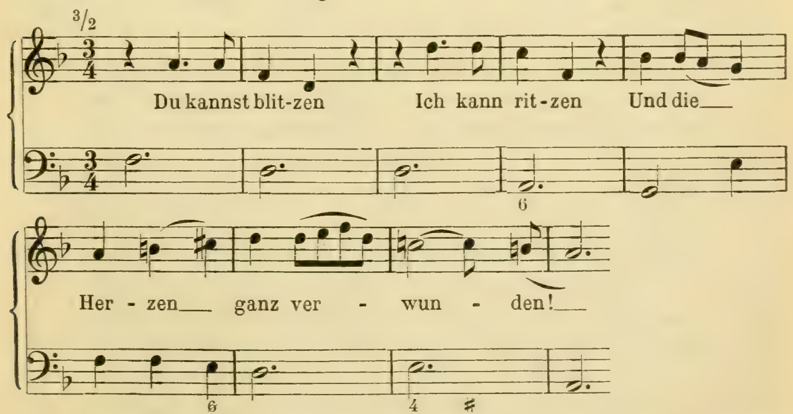
Doch ist die Deklamation gut, z. B. (daselbst, vorher [Apollo]):



Einigermaßen an den Ton der deutschen Kirchenlieder klingt an (daselbst [Apollo]):



Dagegen zeigt der naive Gesang Cupidos (an Jupiter gerichtet) bekannte venezianische Züge:



Das Ganze ist aber überaus harmlos und ohne stärkere Reize.

Ein ernstlicher und auch durch mehrere Jahrzehnte von Erfolg gekrönter Erfolg, der italienischen Oper eine deutsche gegenüberzustellen, wurde 1678 in Hamburg gemacht, das erste öffentliche Opernunternehmen nach dem Muster der venezianischen (alle andern waren Luxuseinrichtungen der Höfe). Weder die Komponisten noch die Darsteller waren Italiener, und die zur Aufführung gelangenden Werke waren während der ersten zehn Jahre ausschließlich ad hoc von deutschen Komponisten geschriebene in deutscher Sprache. Bezüglich der Sujets war man freilich in der Hauptsache auf Bearbeitung italienischer und französischer Libretti angewiesen und hatte noch seine Not, dafür geeignete Kräfte aufzutreiben. Die Komponisten der ersten zwölf Jahre (bis 1690) waren: Johann Theile (»Adam und Eva« und »Orontes« 1678 als erste Stücke, »Die Geburt Jesu« 1681), Nikolaus Adam Strungk (»Der steigende Sejanus« und »Der fallende Sejanus« 1678, »Esther«, »Doris« und »Kekrops Töchter« 1680, »Theseus«, »Semiramis« und »Floretto« 1683), Joh. Wolfgang Franck (1679 »Michal und David«, »Andromeda und Perseus«, »Die Makkabäische Mutter«, »Dom Pedro«; 1680: »Äneas«, »Alceste«, »Jodelet«; 1681: »Semele«, »Hannibal«, »Christina«; 1682: »Diokletianus«, »Attila«; 1683: »Vespasianus«; 1686: »Kara Mustapha« [2 Abende] und Joh. Phil. Förtsch (1685: »Krösus«; 1688: »Die heilige Eugenia«, »Polyeukt«; 1689: »Xerxes in Abydos«, »Kain und Abel«, »Cimbria«; 1690: »Thelestris« »Ancile Romanum« [»Egeria«], »Bajazeth und Tamerlan« und »Don Quixote«).

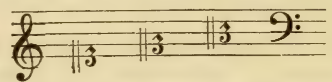
Zwischen die Förtschschen Opern fällt Ende 1689 als erste ausländische Lullys »Acis et Galathée« (französisch aufgeführt); ebenso wurde 1692 Colasses »Achille et Polyxène« französisch gegeben und 1693 »La schiava fortunata« von Cesti-Ziani und Pallavicinos »Gerusalemme liberata« italienisch; diese vier fremdsprachigen Aufführungen blieben aber die einzigen bis 1718 (Händels »Agrippina« und der »Teodosio« von Fux-Gasparini-Caldara), und auch von da ab blieben doch Aufführungen in italienischer Sprache Ausnahmen. Man zog es vielmehr vor, die Texte übersetzen zu lassen und machte damit 1695 den Anfang für Ant. Gianettinis »Medea« und »Hermione« (übersetzt von Postel). In demselben Jahre erfolgten auch die ersten Aufführungen Steffanischer Opern in Übersetzungen Fiedlers (»Der hochmütige Alexander« und »Roland«) und die Wiederaufnahme von Pallavicinos »Gerusalemme liberata« als »Armida« (übersetzt von Fiedler) und Lullys »Acis und Galathea« (deutsch). Steffanis für Hannover geschriebenen Opern (italienische Texte von Ortensio Mauro, übersetzt von Fiedler), spielen nun für einige Jahre in dem Hamburger Repertoire eine dominierende Rolle (1696:

»Hertzog Henrich der Löwe« und »Der großmüthige Roland«, 1697: »Alcibiades«, 1698: »Atalanta«, 1699: »Il trionfo del fato«), und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß nur Keisers Eifersucht sie sodann vom Repertoire verschwinden ließ (nur 1707 [wo Keiser nicht in Hamburg war] und 1720 [mit starken fremden Zutaten] kam noch einmal der »Roland« und 1726 der »Alexander« [mit Händelschen Arien] zum Vorschein).

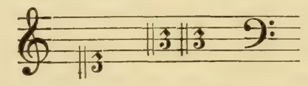
Die neuen deutschen Komponisten für Hamburg sind seit 1691: Johann Georg Conradi (»Ariadne«, »Diogenes«, »Numa Pompilius«; 1692: »Carolus Magnus«, »Jerusalem« [2 Abende]; 1693: »Sigismundus«, »Gensericus«; 1694: »Pygmalion«), Georg Bronner (1693: »Echo und Narcissus«; 1694: »Venus«; 1701: »Prokris und Cephalus«; 1702: »Beatrix« [mit Mattheson] »Victor, Herzog der Normannen« [mit Schiefferdecker und Mattheson], »Berenice« [mit Mattheson], »Der Tod des großen Pans« [dgl.]).

Ende 1693 taucht in Hamburg erstmalig auf Sigmund Kusser (»Erindo«; überarbeitet 1694), dessen Laufbahn als Bühnenkomponist aber bereits 1690 in Braunschweig ihren Anfang genommen hatte, wo er in diesem Jahre als Kapellmeister der mit diesem Werke eröffneten Braunschweig-Wolffenbütteler Hofoper angestellt wurde. Vorher (1682) war er Violinist in der Stuttgarter Hofkapelle, und 1693 hatte er in Ansbach einige Zeit die dortige Hofkapelle in die Lullysche Manier des Orchesterspiels eingeführt (vgl. Sammelbände der I. M.-G. 1909, XI, 1 [Kurt Sachs]). Seine Braunschweiger Opern sind 1690: »Julia«; 1691: »Kleopatra«; (auch Braunschweig 1726) »La grotta di Salzdahl« (Divertimento, italienisch); 1692 »Ariadne«, »Jason« (auch Hamburg 1695 und Stuttgart 1698 und 1700 und Braunschweig 1724), »Narcissus«, »Andromeda«; 1693: »Porus« (auch 1694 in Hamburg und 1698 in Stuttgart). Für Hamburg schrieb Kusser noch: 1694: »Gensericus« (nicht aufgeführt), »Scipio Africanus«; dazu kommen noch für Stutgart 1699: »Der verliebte Wald« und »Junio«. Von Kussers Opern-Partituren ist keine erhalten (die Textbücher sind vollzählig nachweisbar); doch erschienen 1695 im Druck 44 Arien und Duette aus »Erindo« (Hamburg, Spieringk) und 1700 als »Helikonische Musenlust« 38 Gesänge aus »Ariadne«. Doch ist nicht unwahrscheinlich, daß die 3 Suitenwerke zu je 6 Suiten mit französischer Ouvertüre als ersten Satz, welche Kusser 1700 in Stuttgart herausgab (»Apollon enjoué«, »Festin des muses« und »La cicala della cetra d'Eunomio«), wenigstens teilweis den Opern entnommene Stücke enthalten. Hans Scholz, der in seiner Dissertation (»J. S. Kusser«, 1911]) erstmalig von der Existenz der beiden letzten Werke Kunde gibt, macht darauf aufmerksam, daß sich darunter mit »Chœur« über-

schriebene Stücke finden und vermutet in denselben »Transkriptionen aus den Opern Kussers«. Hier ist zu erinnern, daß etwa um dieselbe Zeit Roger solche Suiten aus Steffanis Opern herausgab (vgl. S. 447) und auch aus Lullys Opern ähnliche Pariser Kollektionen seit einigen Jahren bekannt waren. Die Suiten Kussers von 1682 (Composition de musique) sind fünfstimmig mit den Schlüsseln



und die Stimmen sind in Lullys Weise als Premier Dessus, Haute-Contre, Taille, Quinte und Basse bezeichnet; die »Cicala« von 1700 hat die deutschen fünf Schlüssel



Die beiden andern Suitenwerke sind vierstimmig (H. Scholz, a. a. O., S. 57). Aber die drei Werke von 1700 haben besondere Stimmen der zwei Hautbois und des Basson (Fagott) für die Trios.

Kussers Melodik ist nach Ausweis der Proben bei Scholz eine etwas schwerblütige, aber von kräftigem, ernstem Ausdruck; das ist gewiß wenigstens zum Teil auf Lullys Einfluß zurückzuführen (Scholz zieht Kussers Vater heran, der Kantor einer evangelischen Kirche in Preßburg, später in Stuttgart war). Wenn aber Scholz in dem weiten, jeder Stimme freie melodische Führung sichernden Instrumentalsatze Kussers, der durchaus Lullysch ist, ein Zeichen »jener um die Jahrhundertwende fast allgemeinen Dekadenz des Instrumentalstils« sieht, die hervorgegangen sei »aus dem von vokalen Rücksichten entbundenen Streben nach Ausnutzung der Instrumente in der ganzen Weite ihres Umfangs«, so ist er wohl auf einem Irrwege, indem er eine hochkünstlerische Absicht, die noch obendrein sogar auf vokaler Basis beruht, nämlich seelenlose, nur füllende Stimmen auszuscheiden und durch Vermeidung häufiger Stimmkreuzungen die Einzelstimmen erkennbar zu erhalten, zum Fehler und Zeichen des Verfalls stempelt (vgl. dazu unsere Ausführungen S. 109 und 443). Der Vergleich mit Melchior Franck hätte Scholz wohl eigentlich zu dem gegenteiligen Schlusse führen müssen.

Neben Kusser treten 1694 auch Phil. Heinr. Erlebach, Johann Philipp Krieger und Reinhard Keiser als Komponisten der Hamburger Oper auf, Erlebach nur mit seiner einzigen (verschollenen) Oper »Die Plejaden«, die vorher (1693) in Braunschweig aufgeführt worden war. Der Rudolstädter Kapellmeister Erlebach ist übrigens als einer der ersten Komponisten von (6) fünfstimmigen Suiten mit französischer Ouvertüre (1695) und durch für ihre Zeit vortreffliche

deutsche Lieder (1697, 1704, 1710) bekannt. J. Phil. Krieger, Schüler von K. Förster in Kopenhagen, Rosenmüller und Rovetta in Venedig und Abbatini und Pasquini in Rom, brachte in Hamburg nur zwei Opern (1694: »Wettstreit der Treue« und »Herkules« [zwei Abende]), ist aber einer der fruchtbarsten deutschen Opernkomponisten, nur nicht für Hamburg, sondern vielmehr für Weißenfels, wo er 1680—1725 Hofkapellmeister war. Die Zahl der von ihm geschriebenen Opern mag wohl 40—50 betragen (von 1716 ab wurde Johann Augustin Kobelius, sein späterer Nachfolger, der Hauptkomponist für die Weißenfelser Oper [20 Opern]). Im Druck erschienen in Nürnberg bei Endter 1690: »Auserlesene Arien« aus »Flora«; »Cekrops« und »Prokris« (108 Nrn.) und 1692 dgl. aus »Der wiederkehrende Phöbus«, »Die gedrückte und wieder erquickte Ehe«, »Der wahrsagende Wunderbrunnen« und »Der großmüthige Scipio«. Nähere Untersuchungen über Krieger als Opernkomponist fehlen noch. Seine »Lustige Feldmusik« (1704) gehört zu den ersten Suitenwerken mit französischer Ouvertüre.

Der Hauptvertreter der Hamburger Oper ist aber für drei Jahrzehnte Reinhard Keiser, der Sohn eines Weißenfelser Organisten; Keiser hat nicht eine solche Reihe namhafter Lehrer aufzuweisen wie Krieger, genoß wohl nur kurze Zeit in Braunschweig, wohin er 1692 achtzehnjährig kam, die Unterweisung Kussers (doch ist auch das ganz unbewiesen) und errang bereits 1693 mit seiner ersten Oper »Basilius der Große« seinen ersten Erfolg. Keiser hat im ganzen neben einer sehr großen Anzahl anderer Werke (Passionen, Oratorien, Psalmen, Motetten, Kantaten) nicht weniger als 116 Opern geschrieben, mit wenigen Ausnahmen für Hamburg. Sein Stil ist von dem Kussers stark verschieden, bedeutend gewandter und flüssiger, sehr melodiös, bezüglich der Formgebung der Arien durchaus auf der Höhe der Zeit stehend, auch im Rezitativ natürlich und ansprechend, aber durchweg ohne ernstere Vertiefung der Arbeit. Den stärksten Einfluß auf seine Entwicklung hat die italienische Opernmusik und speziell wohl die Steffanis auf ihn ausgeübt, an dessen distinguiertes Wesen er aber nicht heranreicht. Anstatt einer Aufzählung aller seiner Opern gebe ich ein Verzeichnis derjenigen, die erhalten sind, sei es im Autograph, sei es in Abschrift: 1697 »Adonis«, 1698 »Janus«, 1700 »La forza della virtà« (auch in Druck: »Die auserlesensten Arien« usw. Hamburg, Spieringk 1701) 1702 »Pomona«, 1703 »Claudius Caesar«, »Salomon«, 1704 »Nebukadnezar«, 1705 »Octavia«, 1706 »Masagniello furioso«, 1706 »Almira« (derselbe Text wie der Händels von 1705; auch gedruckt: als Componimenti musicali [Arien und Rezitative] Hamburg, Härtel 1706]), 1709 »Desiderius«, »Orpheus« (einaktig); 1710 »Arsinoe«,

1711 »Crösus«, 1712 »Diana«, 1717 »Tomyris«, »Trajanus«, 1722 »Ulysses« (in Kopenhagen), 1726 »Jodelet« (Neudruck in Eitners Publ. Bd. 18 [Fr. Zelle]).

Bezüglich der Sujets befindet sich die Hamburger Oper durchaus auf demselben Boden mit der venezianischen bis auf einige Stücke, die speziell auf das Hamburger große Publikum gemünzt waren wie die Keiserschen: »Störtebecker und Gödje Michael« (1702, zwei Abende), »Die Leipziger Messe« (1710), »Der Hamburger Jahrmarkt« (1725) »Die Hamburger Schlachtzeit« (1725); erhalten ist von denselben nichts. Die Hauptlieferanten der Textbücher waren in der ersten Zeit Heinrich Elmenhorst, Lucas von Bostel, Heinr. Christoph Postel, Hinsch, Bressand, seit Einführung Steffanischer Opern (1695) Gottlieb Fiedler, weiter Nothnagel, Feustking, Feind, seit 1712 auch I. U. König, Hoë, seit 1725 Prätorius und Wend, sämtlich keine großen Poeten.

1697 kommt als interessante neue Persönlichkeit hinzu der vielseitige Johann Mattheson, zunächst als Sänger (Tenor), aber 1699 auch als Komponist der »Plejaden«, deren Aufführung er selbst so weit dirigierte, als ihm seine Mitwirkung als Sänger gestattete (weiter folgten außer den S. 473 genannten Kompaniearbeiten mit Bronner: 1702 »Porsenna«, 1704 »Kleopatra«, 1711 »Enrico IV rè di Castiglia«). Mattheson war aber nur als Schriftsteller bedeutend; seine Kompositionen sind steif und zopfig (er schrieb auch Klaviersuiten [1714], 24 Oratorien, eine Passion usw.).

Wie ein leuchtender Komet erscheint 1703 Händel am Hamburger Kunsthimmel, verblüfft durch seine geniale Begabung die gefeierten Größen (1705 »Almira« [8. Jan., Text von Feustking] und »Nero« [verschollen]; 1708 — wo Händel schon in Italien war — »Florindo« und »Daphne« [eigentlich eine Oper, die geteilt wurde]).

Die letzte Zeit der Hamburger Oper (am 7. Jan. 1750 wurde das Theatergebäude für $4537\frac{1}{2}$ Mark verkauft) bietet wenig Interesse; seit 1718 (Händels »Agrippina«) mehren sich Aufführungen in italienischer Sprache und sind als neue Komponisten nur noch nennenswert: Gottfried Grunewald (1706 »Germanicus«), Christoph Graupner (1707 »Dido«, 1708 »Herkules und Theseus«, »Antiochus und Stratonice«, 1709 »Simpson«), Joh. David Heinichen (1716 »Kalpurnia«), Kaspar Schürmann (1719 »Alceste«, 1721 »Telemachus«) und vor allem Georg Philipp Telemann, der an 40 Opern schrieb und von 1720 ab (»Sokrates«) durch mehr als zehn Jahre den Hauptbedarf an Novitäten deckte. Angesichts seiner enormen Fruchtbarkeit auf allen anderen Gebieten der Komposition verschwindet aber diese an sich recht respektable Zahl, zumal

seine damit erzielten Erfolge denen auf anderen Gebieten nicht die Wage halten.

Bei dieser Musterung der Hamburger Oper ergab sich beiläufig, daß das Beispiel Hamburgs zu ähnlichen Versuchen mit deutschen Opern in andern deutschen Städten Anstoß gab, so zunächst in Weißenfels, wo seit Verlegung des Hofes von Halle dorthin 1680—1715 über 50 deutsche Opern zur Aufführung kamen, von denen außer Joh. Ph. Krieger besonders dessen Schüler Joh. Augustin Kobelius beteiligt war; weiter zu Braunschweig, wo 1691 vom Hofe ein öffentliches Operntheater gegen Entree eröffnet wurde; außer Kusser, Keiser und Krieger hat besonders G. Kaspar Schürmann für dasselbe geschrieben (1726 »Ludwig der Fromme«; Neuausgabe von Hans Sommer in Eitners Publikationen Bd. 17). Der Gothaer Hofkapellmeister Heinrich Stölzel schrieb 1711—1716 eine Anzahl deutscher Opern für Breslau, Naumburg und Prag. Chr. Graupner, den wir in Hamburg fanden, schrieb als Hofkapellmeister in Darmstadt die weiteren Opern: »Berenice und Lucio« 1710, »Telemach« 1711 und »Beständigkeit besiegt Betrug« 1719. Auch in Stuttgart fanden schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts zahlreiche Aufführungen deutscher Opern und übersetzter italienischen statt (besonders solcher von Steffani). Nach anderen Städten brachten wandernde Operntruppen deutsche Opern, so nach Nürnberg und Augsburg eine mit Kusser davongezogene, als dieser 1696 die mit Kremberg übernommene Direktion der Hamburger Oper aufgeben mußte. Vor die Hamburger deutsche Oper fallen ein paar vereinzelte deutsche Opernaufführungen am brandenburg-ansbachischen Hofe unter Joh. Wolfg. Franck als Kapellmeister (1673 »Jagdballett«, 1675 »Andromeda«, 1678 »Phöbus«), die wohl Franck zum Komponisten gehabt haben und vielleicht dessen Berufung nach Hamburg veranlaßten (Sammelb. d. I. M.-G. XI, 1, [Kurt Sachs]).

Berlin verhielt sich dauernd ablehnend gegenüber der italienischen Oper; zwar richtete der erste König von Preußen, Friedrich I., eine solche ein, und Giov. Batt. Bononcini und Attilio Ariosti schrieben für dieselbe 1700—1703 ein paar Opern und Festspiele (Ariosti war 1698—1705 »Hofkomponist« und Opernkapellmeister; Bononcini war damals Hofkomponist in Wien, hielt sich aber zeitweilig in Berlin auf; vgl. Chrysander, Händel I, S. 52). Friedrich Wilhelm I. löste 1713 die Oper wieder auf, und erst unter Friedrich d. Gr. (1740) blühte die Oper von neuem, aber unter Fernhaltung der italienischen Maestri mit dem vom Könige besonders geschätzten Kapellmeister K. Heinr. Graun und dem in Dresden angestellten Joh. Ad. Hasse als Hauptkomponisten. Erst unter Friedrich Wilhelm II. erscheinen vorübergehend italienische Kapellmeister (1789—1792 Fel. Alessandri,

1793—1806 Righini; der letzte italienische Kapellmeister in Berlin war Spontini, 1820—1842).

Die wenigstens ein Jahrhundert lang andauernde starke Überflutung Deutschlands mit italienischer Musik und italienischen Musikern hat gewiß ihre beklagenswerten Seiten gehabt, da vielfach den Italienern intrigantes Wesen vorgeworfen wird und sie es verstanden, die aufstrebenden deutschen Musiker zurückzudrängen. Daß aber die deutsche Musik von dieser Invasion doch auch großen Nutzen gehabt hat, soll man nicht übersehen. Es hat natürlich seinen guten Grund, daß von Hasler bis Hasse ein sehr großer Prozentsatz der deutschen Komponisten Italien als das Land aufsuchte, in welchem der höhere Schliff musikalischer Meisterschaft zu erlangen war. Die Fülle neuer Anregungen, die von Italien ausgingen, nachdem die Rolle der Niederländer ausgespielt war, ist in der Tat eine überwältigende. Zuerst und lange nachwirkend der abgeklärte Stil der römischen Meister der Kirchenmusik, dann die glänzende Verbindung von Chorgesang mit Instrumenten und die imponierende Entwicklung der Ogelmusik durch die Venezianer seit Claudio Merulo und den beiden Gabrieli, die sich in Frescobaldi und Pasquini speziell für die Orgel- und Klaviermusik fortsetzt, und nun die so ganz anders gerichteten neuen Strömungen seit 1600. Die Hinlenkung des Interesses einerseits auf die Melodiegestaltung und anderseits auf die detaillierte Ausdeutung des Wortsinnes und die souveräne Herrschaft der Wortbetonung, das Bewußtwerden ganz neuer Aufgaben und Fähigkeiten der Musik in der Verbindung mit der dramatischen Poesie, wofür die bahnbrechenden ersten Meister der Monodie die Wege wiesen (mit der stärksten Fernwirkung besonders Caccini und Monteverdi), aber bald genug das Fortschreiten zu konsistenteren Bildungen durch Scheidung von Arie und Rezitativ, wobei zur Auffindung der natürlichen Normen für in sich geschlossene Formen sowohl in imitatorisch-konstruktiver Hinsicht als ganz besonders auch bezüglich der Harmonie- und Modulationsführung die parallelgehenden neuen Anläufe auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (Trio- und Solosonaten) sehr bedeutsame Hilfe leisteten — es seien dafür nur die Namen Sal. Rossi, Frescobaldi, Landi, Mass. Neri, Cazzati, Legrenzi, Vitali genannt, auf vokalem Gebiete aber Ferrari, Rossi, Cavalli, Carissimi, Cesti, Stradella, Provenzale, Pallavicino, Bassani, Steffani, Scarlatti — dazu die glänzende Entwicklung der Violinmusik besonders seit Corelli, den beiden Veracini, Vivaldi, Geminiani, Nardini, Locatelli, Tartini usw. usw. — gegenüber solcher Überfülle aus Italien kommender Anregungen kann man sich gewiß nicht wundern, wenn man Deutschland tatsächlich durch den Zauber der italienischen Musik gebannt

sieht, und muß sich einigermaßen besinnen, um zu erkennen, daß Deutschland doch nicht nur ein empfangender, sondern, wenn auch in beschränktem Maße und auf beschränktem Gebiete, auch ein gebender Teil war. Am wenigsten freilich auf dem Gebiete der Oper. Erst mit Händel, Gluck und Mozart reckt sich auch auf diesem Gebiete der deutsche Michel sieghaft empor. Aber alle drei haben italienische Schulung, und nicht nur ihre Opern, sondern auch ihre Instrumentalwerke wären nicht denkbar ohne die vorausgegangene starke Einwirkung der italienischen Musik auf die deutsche. Ob es freilich dazu unbedingt der starken Einwanderung italienischer Musiker und des Studiums der deutschen Musiker in Venedig, Rom und Neapel bedurfte, ist eine andere Frage. Der Prozeß der Assimilation und Absorption der italienischen Melodienfreudigkeit und des Sinnes für schöne Formen hätte sich wohl auch ohne dieselbe vollzogen, wenn auch langsamer.

§ 87. **Die Oper in England. Henry Purcell.**

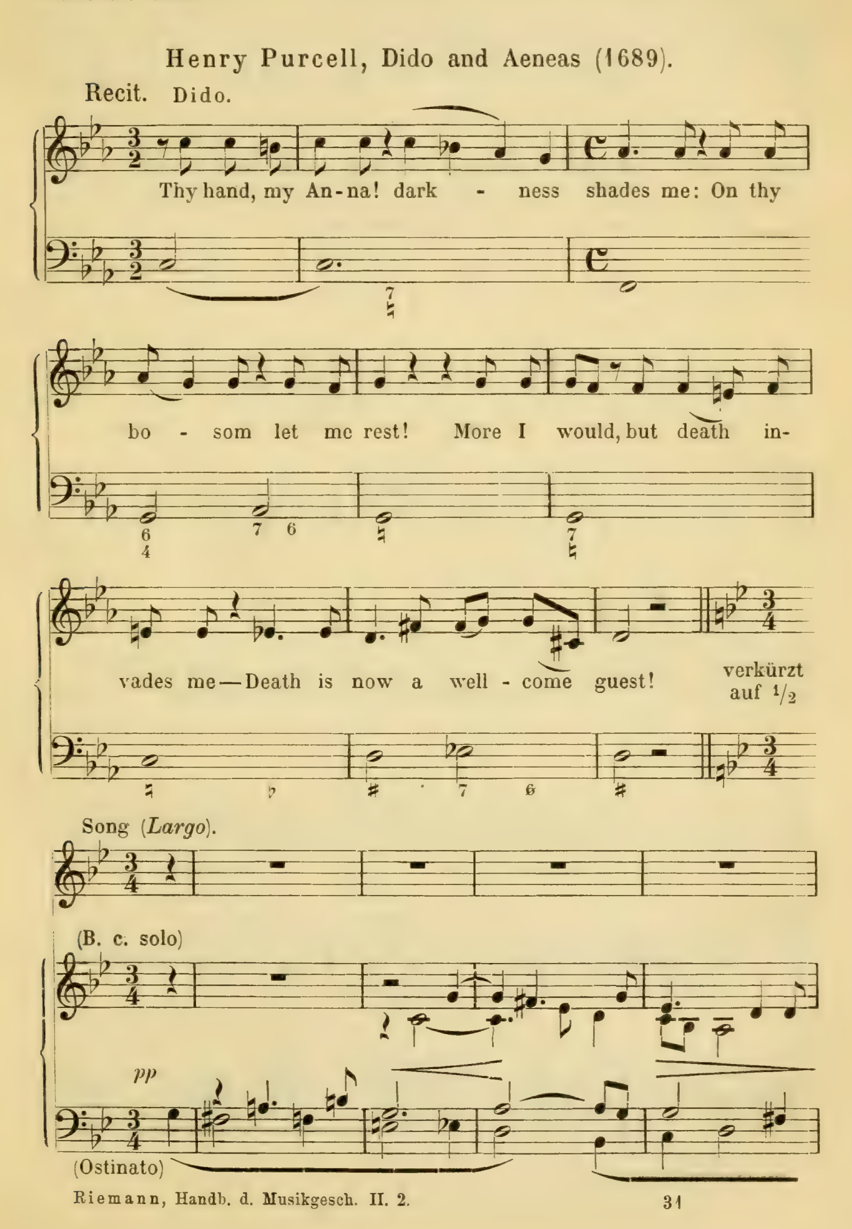
Wie die Franzosen im Ballett, so hatten die Engländer in den Maskenspielen (Masques) lange vor dem Aufkommen der Oper eine Gattung von Bühnenstücken, die in reichem Maße die Musik zur Mitwirkung heranzog. Es waren das allegorische oder mythologische Dichtungen zu festlichen Gelegenheiten, berechnet auf Schaugepränge aller Art mit künstlichen Maschinerien usw., mit Einlagen von Chorgesängen, Tänzen, Märschen und anderen Instrumentalstücken, so z. B. 1634 Miltons »Comus« mit Musik von Ferrabosco, Campion, Henry und William Lawes, Ives, Laniere, Locke, C. Gibbons u. a. Doch schrieb vereinzelt der Italiener Nicolo Laniere schon 1617 zu einem Maskenspiel von Ben Jonson Musik im stile recitativo, ohne aber damit Nachahmung zu finden. Die Grenze zwischen Maskenspielen und Dramen, die in reicherem Maße auf Musik Anspruch machen, wie viele Shakespearesche, ist freilich eine verfließende, und auch zwischen beiden und der wirklichen Oper ist keine feste Grenze, sobald begleitete Sologesänge Aufnahme finden, was schon sehr früh in Maskenspielen vorkommt. Parry (Oxford music III, S. 199 ff.) teilt ein Beispiel aus einem Maskenspiele von 1607 (Musik von Campion) mit und bemerkt sehr richtig (S. 200): The features, wich marks most strongly the difference, between the music of the English masques and the Italian »Dramma per musica« are the lyrical songs. Er führt noch weiter in diesem Sinne aus, daß die Sologesänge der Maskenspiele dieser Zeit L i e d e r v o n v o l k s m ä ß i g e r H a l t u n g sind, also gerade das, was die ersten italienischen Monodisten durchaus perhorreszierten (s. oben

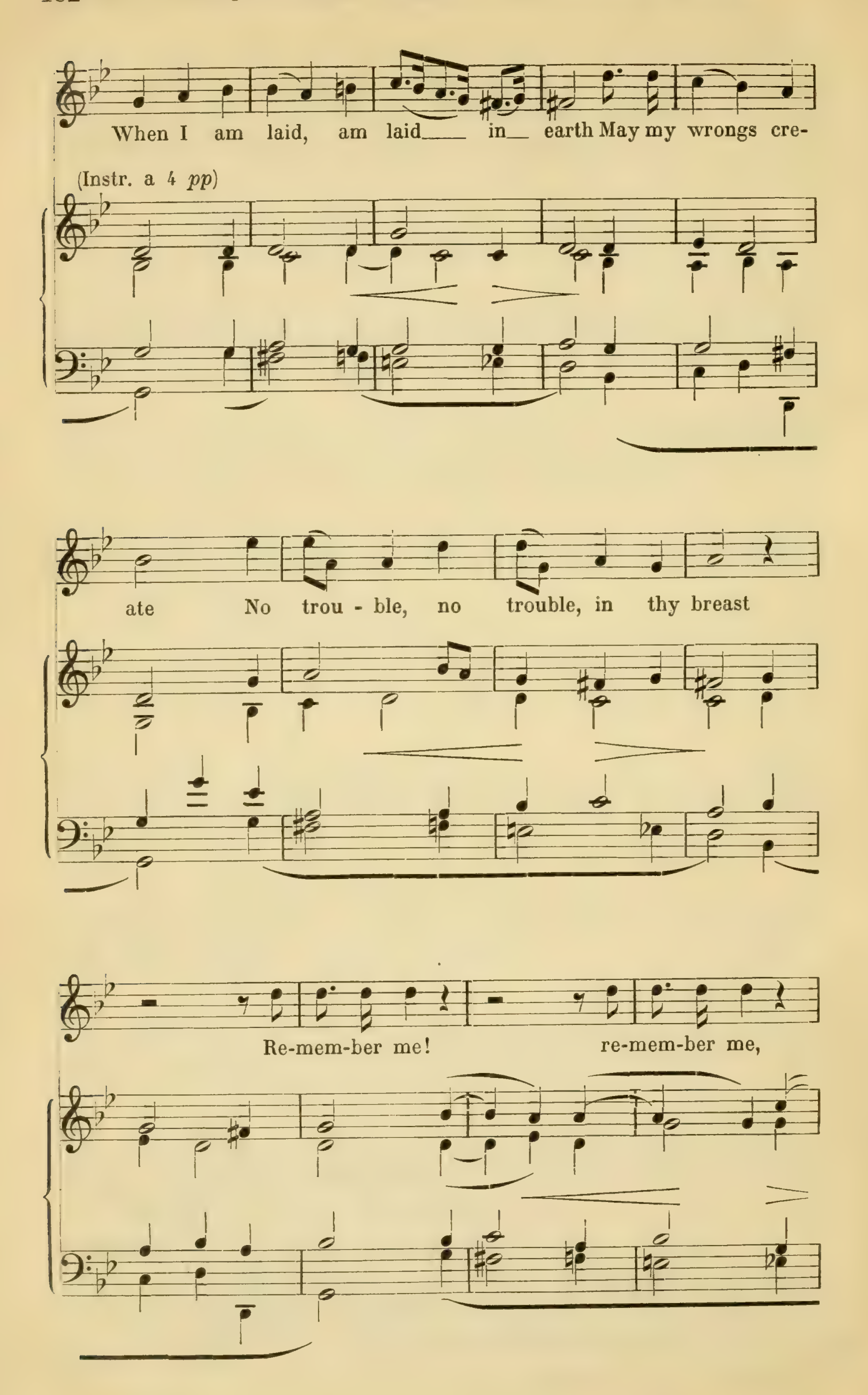
S. 287). Die Probe aus Lanieres Musik zu »Luminalia« (1637) hat aber schon den deklamatorischen Stil Monteverdis und wird von Parry als Purcells Rezitativbehandlung nahestehend bezeichnet. Auch in dem Comus von 1634 kommen ähnliche Stellen vor (Parry S. 200). 1675 aber gibt bereits Matthew Lock seine mit Giov. Batt. Draghi (dem Bruder Antonio Draghis) komponierte Musik zu Shadwells Psyche unter dem Titel »The English Opera« (!) heraus, gewiß nicht ohne Berechtigung, wenn man dabei an die spätere französische Opéra comique und die deutsche Spieloper denkt, in denen teils gesprochen, teils gesungen wird. Es ist darum gewiß nicht verwunderlich, wenn in historischen Werken die Zahl der dem bedeutendsten englischen Bühnenkomponisten Henry Purcell zugeschriebenen Opern verschieden angegeben wird. Schließlich stellt sich heraus, daß nur »Dido and Aeneas« eine wirkliche Oper im strengen Sinne ist, in der nämlich »the main action is carried on in music« (Groves Dict. Art. Opera [Rockstro]). Das Jahr der Aufführung dieses in vieler Beziehung Purcells Individualität besonders deutlich ausprägenden Werks ist strittig, die Angaben schwankten früher zwischen 1675, 1677 und 1680; Barclay Squire hat aber überzeugend nachgewiesen, daß es erst zwischen 1688 und 1690 geschrieben ist (Sammelb. d. I. M.-G. V.). Squire zählt im ganzen 54 Stücke auf, zu denen Purcell Musik geschrieben hat; als Opern betrachtet er außer »Dido and Aeneas«: »Diocletian« (1690), »King Arthur« (1691), »The fairy queen« (1692), »The Indian queen« (1695) und mit Reserve »The tempest« (1695) und bemerkt zu den übrigen: »The music he contributed to the various plays generally consisted merely of a few songs or in some cases of a set of short instrumental pieces«.

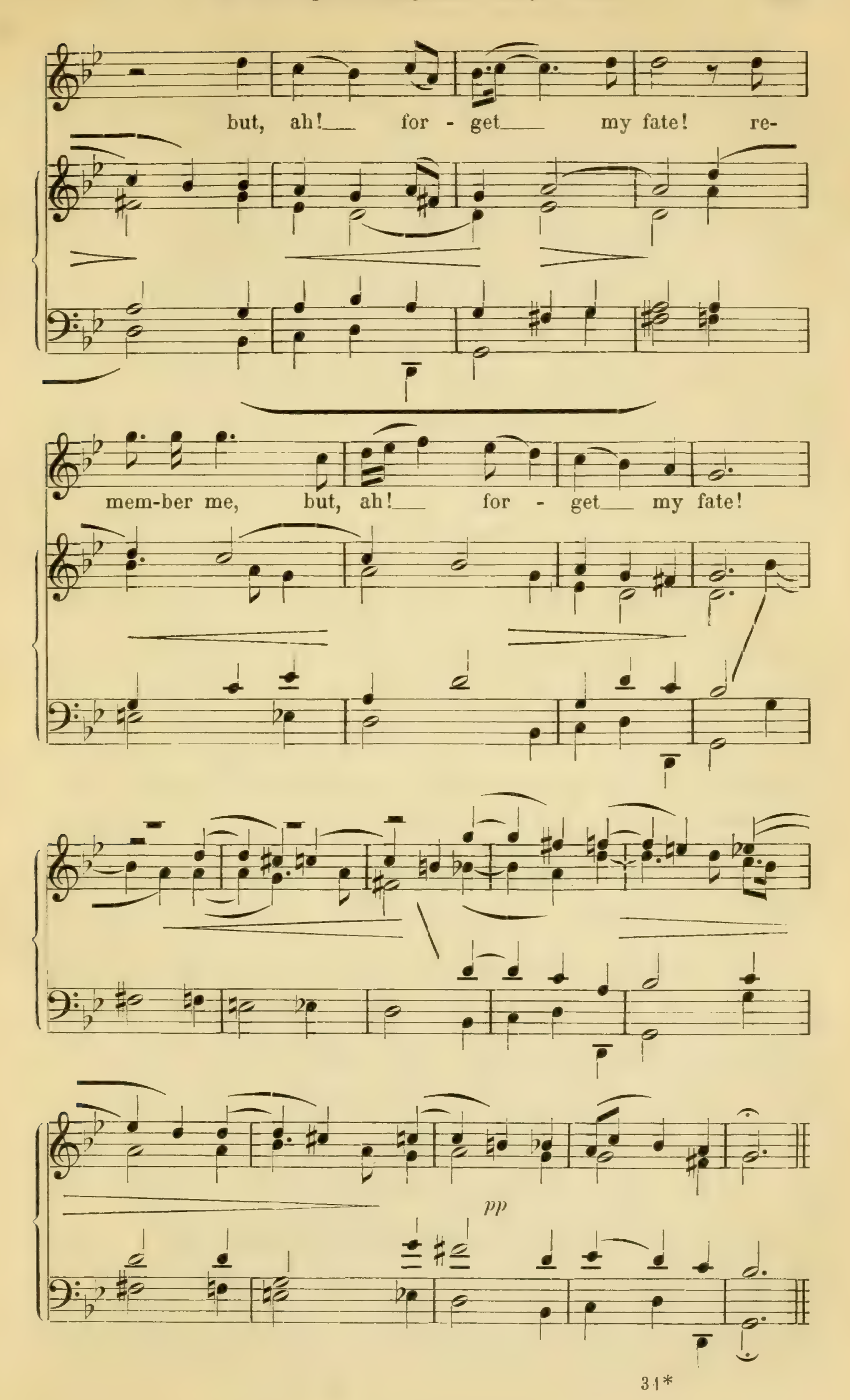
Für Purcells kurze Lebensdauer (37 Jahre) ist die Summe dessen, was er geschaffen, sehr ansehnlich. Wenn auch der Schwerpunkt seiner historischen Bedeutung nicht in seinen Opern, sondern in seinen kirchlichen Gesangswerken (Anthems) und verwandten weltlichen Gesangswerken (Kantaten) liegt, mit denen er für Händel vorbildlich wurde, so steht er doch mit seiner Bühnenmusik ebenso wie mit seinen Sonatenwerken (vgl. S. 423) in der vordersten Reihe der Zeitgenossen. Es spricht aus derselben ein hoher künstlerischer Ernst und eine durchaus eigenartige Begabung. Ihn beseelt dasselbe Streben nach Vertiefung der Arbeit, dieselbe Neigung zu kontrapunktischer Führung, dieselbe Noblesse der Gesamthaltung wie Legrenzi, Pallavicino, Bassani, Steffani; aber er hat etwas, was keiner seiner Zeitgenossen in gleichem Maße besitzt, einen leisen Anflug von Melancholie, ja von romantischer Schwärmerei. Vielleicht hat daran seine vielfache Beschäftigung mit Dichtungen

Shakespeares Anteil. Sein Todesgesang der Dido aus »Dido and Aeneas« mag davon einen ungefähren Begriff geben. Derselbe gehört zu den frappantesten Beispielen der restlosen Bewältigung des Problems, das die Arbeit über einem Ostinato der schöpferischen Phantasie stellt.

Henry Purcell, Dido and Aeneas (1689).




When I am laid, am laid___ in___ earth May my wrongs cre-
(Instr. a 4 pp)
ate No trou - ble, no trouble, in thy breast
Re-mem-ber me!
re-mem-ber me,


but, ah! for - get my fate! re-
mem-ber me, but, ah! for - get my fate!
pp

In noch viel höherem Maße als die französische Oper des 17. Jahrhunderts in Lully sich verkörpert, derart, daß seine Schüler und Nachfolger ihn nur zu kopieren, aber nicht vergessen zu machen vermögen, ist Henry Purcell der Representant der englischen Oper. Während seinen Vorgängern H. und W. Lawes, M. Lock, auch den beiden Franzosen Robert Cambert (der nach seiner Verdrängung durch Lully Hofkapellmeister Karls II. wurde und seine Opern in London aufgeführt haben soll [doch fehlen noch alle näheren Nachweise]) und Louis Grabu (Grabut), der als Pionier der französischen Violintechnik und Orchesterdisziplin 1666 nach London kam, dort die Musik zu zwei Bühnenwerken schrieb (»Ariadne« 1674, »Albion and Albanius«), eine gewisse Bedeutung eben als Pionieren zuzusprechen ist, so verblassen dagegen seine Nachfolger: sein Bruder Daniel Purcell (gest. 1717), John Eccles (gest. 1735) und John Weldon (gest. 1736) zu blutlosen Schemen, und auch die geborenen Deutschen Joh. Chr. Pepusch, Joh. Ernst Galliard und Gottfried Finger vermochten nicht gegen die eindringenden Italiener die Flagge einer englischen Nationaloper aufrechtzuerhalten. Mit Händel, der 1711 nach London kam und von 1719, wo er die Academy of music (Opern-Akademie) ins Leben rief, bis 1737 trotz wechselnder Schicksale durchaus seinen Schwerpunkt in der Opernkomposition fand, setzte sich die italienische Oper definitiv in London fest, und London wurde und blieb bis in die Gegenwart ihre Hochburg. London war in der Lage, die berühmtesten Komponisten, Sänger und Sängerinnen höher zu honorieren als irgendeine andere Stadt, und wir sehen daher in der Folge eine sehr große Zahl Träger bekannter italienischen Namen sich mehr oder minder dauernd dort festsetzen. In dem bekannten Antagonismus Händels und Bononcinis (1716 ff.) handelt es sich nicht wie 60 Jahre später in Paris in dem Kampfe der Gluckisten und Piccinisten um den Gegensatz einer nationalen und einer fremdsprachigen Oper, sondern es standen Italiener gegen Italiener; denn Händel steht mit seinen Opern ganz auf italienischem Boden und hat nach den zwei deutschen für Hamburg nur mehr italienische Opern komponiert, die formell sich in nichts von denen Steffanis oder Scarlattis unterscheiden. Händel bildet den imposanten Abschluß dieser glänzenden Periode der italienischen Oper; für ihn gibt es auf formalem Gebiete kein Problem mehr, voll und ganz kann er sein Interesse dem Inhalt widmen und aus dem unerschöpflichen Born seiner Phantasie immer neue Gaben spenden, ohne sich um die Einkleidung seiner Ideen Sorge zu machen, die nach allgemein akzeptierten Normen selbstverständlich vor sich geht. Wie die größten Meister aller Zeiten, die Hauptrepräsentanten klassischer Epochen, erfreut er sich des Vollbesitzes der

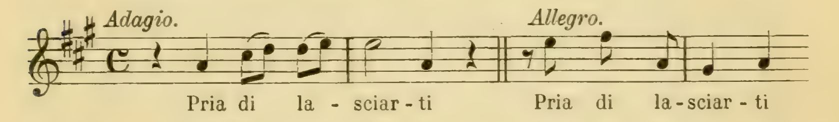
von den Vorgängern in mühevollem Ringen erworbenen Einzelmittel der Darstellung und verfügt über dieselben souverän. Selbst Friedrich Chrysander, der Händel über alle anderen Meister stellte und dem Studium, der Herausgabe und der Verbreitung seiner Werke sein Leben widmete, hat sich nicht der Erkenntnis verschlossen, daß Händel in allem Detail seines Schaffens durchaus auf dem Boden seiner Zeit steht, und selbst aufgewiesen, wie sich seine Ideen bei seinen Vorgängern keimartig vorgebildet finden. Unsere Untersuchungen haben dafür weitere Beiträge gebracht. Wenn nun trotz der unleugbaren Gipfelung der klassischen Arien-Oper in Händel auch Händels Opern der fortschreitenden Zeit nicht getrotzt haben, sondern durch neu aufkommende Richtungen verdrängt wurden und der Vergessenheit anheimfielen, so kann man wohl fragen, ob das so kommen mußte, und ob diese Antiquierung eine vollständige und dauernde ist? Heute, wo die Gesamtausgabe der Werke Händels seit einem Vierteljahrhundert beendet vorliegt, kann ja nicht mehr die Rede davon sein, daß seine Opern niemand mehr kennt; es kann sich nur um die Frage handeln, ob die reichen Schätze hochwertvoller Musik, die er in denselben niedergelegt hat, das Interesse der gegenwärtigen oder einer künftigen Generation nicht mehr zu fesseln vermögen? Die Erfahrungen, welche unsere Zeit mit der Wiederhervorholung der Musik Bachs macht, lehren, daß ein Zurückkommen auf Händels Opernmusik gewiß nicht ausgeschlossen ist, wenn auch wohl nicht daran gedacht werden kann, daß ganze Opern wieder lebendig würden. Der Hauptgrund des Verschwindens Händelscher Opernarien (bis auf ein paar Ausnahmen in Schulwerken) ist ja doch natürlich derselbe, der auch das Verschwinden von Bachs und Händels und vieler anderer Sonatenwerken aus der praktischen Musikübung des 19. Jahrhunderts erklärt: Der Basso continuo! Die gegenwärtige, auf Wiedergewinnung dieser verlorenen Schätze gerichtete Strömung wird auch die Perlen aus Händels Opernmusik nicht unbeachtet lassen, mag nun, was gar nicht ausgeschlossen scheint, das improvisierte Akkompagnement wieder zu einem Bestandteil der Musikerbildung werden, oder aber durch stilgerechte Ausarbeitung der bezifferten Bässe eine bequemere Möglichkeit sich ergeben, die nur mit beziffertem Baß versehenen Werke wieder lebendig zu machen.

§ 88. **Die neapolitanische Schule. Alessandro Scarlatti.**

Längere Zeit war Venedig in Italien die Hauptpflegestätte der Oper. Nicht weniger als 11 Opernhäuser wurden dort in der Zeit von 1637—1699 eröffnet. 1657 wurde das erste öffentliche Operntheater in Florenz (della Pergola) mit Melanis »Tanzia« eröffnet (aber

schon 1662 wieder für lange geschlossen); Rom hatte seit 1671 die Operntheater della Torre di Nona (eröffnet mit Cavallis »Giasone«), de' Signori Capranica (1679 eröffnet mit Pasquinis »Dov' è amor e pietà«) und del Palazzo Aliberti (1696 eröffnet mit Pertis »Penelope«); Bologna tritt in die Reihe 1679 mit Pertis »Leandro«. Abgesehen von einzelnen Opernaufführungen wie 1651 Monteverdis »Poppea«, tritt Neapel in die Reihe der Opernstädte 1658 mit Provenzales »Teseo« (nicht erhalten); von demselben Meister, der durchaus als der eigentliche Begründer der neapolitanischen Schule zu gelten hat, folgten noch 1670 »Diffendere l'offensore« (La Stellidaura vendicata), 1671 »Il schiavo di sua moglie« und (wenn die Vermutung Rollands, daß Francesco della Torre mit Provenzale identisch ist, sich bestätigt) 1678: »Chi tal nasce, tal vive« (Alessandro Bala). Provenzale war Hoforganist und wurde 1670 Direktor des Conservatoire della Pietà de' Turchini, wo Nicola Fago und Domenico Sarri seine Schüler waren. Alessandro Scarlatti hat schwerlich seinen Unterricht genossen, da er erst 1684 als reifer Künstler nach Neapel berufen wurde als Nachfolger des zurückgetretenen P. A. Ziani in der Stellung des Hofkapellmeisters. Nachfolger Provenzales (etwa um 1700) wurde nicht Scarlatti, sondern Fago, der schon bei Lebzeiten Provenzales sich besonders als Lehrer mit Erfolg betätigte. Nach Dents Meinung ist Alessandro Scarlatti weder während seiner ersten Tätigkeit in Neapel 1684—1702 noch auch während der späteren nach 1708 in größerem Maßstabe als Lehrer tätig gewesen und hat sein Renommee als »Haupt der neapolitanischen Schule« nur wegen seiner Erfolge als Opernkomponist. Jedenfalls beherrschte er lange Jahre das Repertoire der neapolitanischen Opernhäuser und schrieb auch für Rom und Venedig Opern. Daß Scarlatti den Unterricht des bereits ganz Anfangs 1674 gestorbenen Carissimi genossen hat, ist aber ebenfalls unbewiesen; näher liegt es, daran zu denken, daß er gleich Steffani unter Bernabeï studiert hätte, bevor dieser (1674) nach München ging. Daß er 1679 mit einer Privataufführung seiner ersten Oper »L'errore innocente« (Gli equivoci nel sembiante) im Collegio Clementino zu Rom das besondere Protektorat der Königin Christine von Schweden errang, die ihn zu ihrem Kapellmeister ernannte, weist wohl mit Sicherheit darauf hin, daß er in Rom ausgebildet worden ist. Der Umstand allein, daß er in Sizilien geboren ist (der Ort ist nicht nachweisbar [Trapani?]), hat Anlaß gegeben, ihn zum Schüler Provenzales zu stempeln. Die Richtung welche die Opernkomposition genommen, war aber eine allgemeine und überall so gleichmäßig verbreitete, daß es kaum sonderlich von Belang war, ob ein neues Talent in Venedig, Rom, Florenz, Bologna oder Neapel

seine Schulbildung erhielt. Tatsächlich steht denn auch Scarlatti mit Pallavicino, Steffani, Pollarolo, Bassani, Bononcini auf dem gleichen Boden, und es liegt keinerlei Grund vor, ihm etwas von Haus aus spezifisch Neapolitanisches zuzuschreiben. Er hat wie die andern ebenfalls aus den Werken L. Rossis, Cavallis, Cestis, Legrenzis, Stradellas gelernt und ist ihnen auf den gangbaren Wegen zum Beifalle der Mitwelt gefolgt. Bei seiner erstaunlichen Produktivität ist es weiter nicht verwunderlich, daß er in der Technik der Komposition auf manches Neue geführt wurde, besonders in der Heranziehung von Orchesterinstrumenten zum Zusammenwirken mit den Singstimmen weiter gegangen ist als z. B. Steffani, sich auch für die Anlage der einleitenden Sinfonien seiner Opern eine eigene Manier ausbildete usw. Als Besonderheit sei auch angeführt, daß er an Stelle der stereotyp gewordenen Devisen der Arien (als Vorausankündigung des eigentlichen Anfangs) einige Male kontrastierende Devisen geschrieben hat, wofür Dent ein paar interessante Belege beibringt (a. a. O. S. 162). Das erste ist besonders charakteristisch (aus »Tito Sempronio Gracco«, 1702):



Die an die Devise als »fragment of the initial phrase of the air« gewöhnten Hörer werden freilich mit Interesse aufgehorcht haben, wenn es einmal so ganz anders weiterging, als der Anfang vermuten ließ. Aber wie Dent richtig erkennt und anmerkt, dies Verfahren war auch nur ausnahmsweise anwendbar. Im großen und ganzen folgt auch Scarlatti dem allgemein gewordenen Brauche der Vorausandeutung des eigentlichen Anfangs durch die isoliert vorausgeschickte erste Phrase.

Wichtiger ist Scarlattis Vermannigfaltigung des Akkompagnements durch deutliche Scheidung der Instrumente in mehrere Gruppen; das von Dent S. 177 mitgeteilte Beispiel aus der Serenata für den Principe di Stegliano (1723), in welchen zu dem Gesange des alten Schäfers außer der Begleitung mit vierstimmigem Streichorchester noch das Wechselspiel von zwei Flöten und zwei Oboen tritt, führt durchaus zu der modernen Orchesterbehandlung über. Dasselbe ist freilich um eine Zeit geschrieben, wo dieser Fortschritt kaum mehr auffällt. Schon Purcell ist 30 Jahre früher zu ähnlichen Scheidungen fortgeschritten (vgl. Parry Oxford hist. III, 285), und in Steffanis Opern finden sich allerlei Ansätze zu ähnlichen Unterscheidungen, sogar schon im Alarico (1687) in der Arie des Stilicon

Gelosia lascia mi in pace (Ciacona), wo zwei Soloflöten und zwei Soloviolinen wiederholt dem Tutti gegenüberstehen. Daß Scarlatti die Ansprüche an die Technik der Violine sehr erheblich gesteigert hat, hebt schon Fétis (Biogr. univ. Art. Scarlatti) hervor. Der Vergleich der Musik Scarlattis mit der Purcells und Steffanis ergibt zweifellos eine stärkere Hinwendung Scarlattis auf Glanz und Effekt; er hat mehr Esprit und auch dramatische Verve, aber weniger Gemüt, weniger innige Versenkung beim Ausmalen eines Stimmungsbildes.

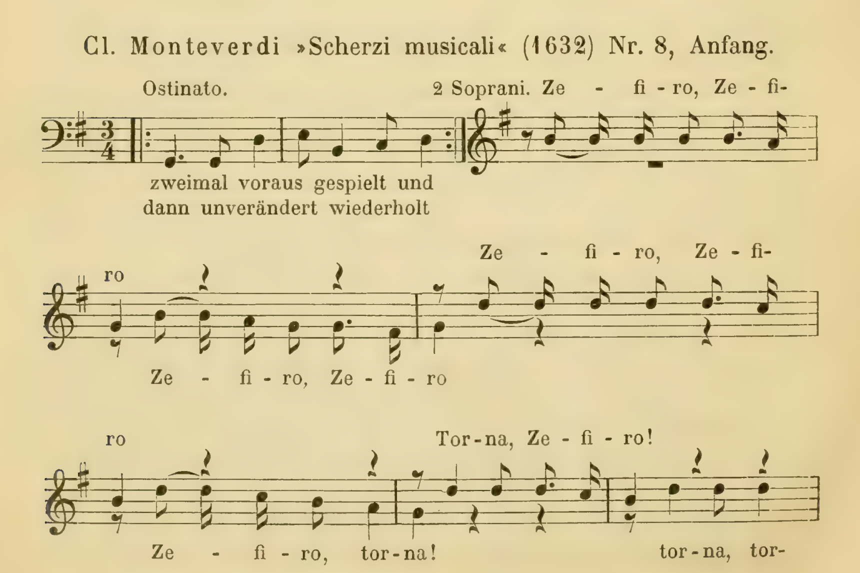
Aber Scarlatti steht mit seiner gesamten Opernmusik auf dem Boden solider kontrapunktischen Kunst und hat nichts von der Hinneigung zu nichtssagendem Akkompagnement, fader gemeingefälliger Melodik und im Instrumentalen zu inhaltslosem Lärm, wie sie bei den Venezianern nach 1700 so unangenehm auffallend hervortreten. Seine einleitenden Sinfonien sind zunächst wirkliche Sonaten (Canzoni da sonar) mit starkem Vorwiegen des kontrapunktischen Stils; die zu Rosaura (1690) hat sogar außer dem fugierten Hauptteile (Allegro) auch ein fugiertes Anfangs-Largo, der langsame Mittelsatz ist in der altüblichen Weise im Gaillardenstile Note gegen Note gesetzt, und nur der letzte Satz steht auf dem Boden der zu kontrapunktischer Gebahrung durchgedrungenen instrumentalen Monodie. Später läßt er aber die Fugati zurücktreten und schreibt die Anfangssätze in diesem nicht fugierten »modernen« Stile, zu welchem vor ihm Corelli für die Sonate den Weg gefunden hat (vgl. S. 421). Dent nimmt eine direkte Beeinflussung durch Corelli während Scarlattis letzter Tätigkeit in Rom an (1718—1721). Da des schon 1713 gestorbenen Corelli Werke aber schon lange gedruckt vorlagen, ist eine solche Motivierung recht wenig überzeugend. Dent weist auch selbst darauf hin, wie der Übergang zu der veränderten Gestaltung der Sinfonie seit 1696 erkennbar ist (S. 61—62), bemerkt auch sehr wohl, daß es sich bei dieser veränderten Disposition um die Grundlegung für die im engeren Sinne sogenannte Sonatenform handelt. Scarlattis Nachfolger Porpora, Vinci, Leo haben aber freilich durch die Auflösung dieses nicht fugierten Anfangs-Allegro in knochenloses, geräuschvolles Figurenwerk die damit angebahnte Fortbildung der Sinfonie aufgehalten, und erst auf dem Umwege über die Triosonaten Pergolesis und seiner deutschen Nachahmer wurde es möglich, um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Sinfonie zu einer Form umzuschaffen, welche die französische Ouvertüre aus dem Felde schlug.

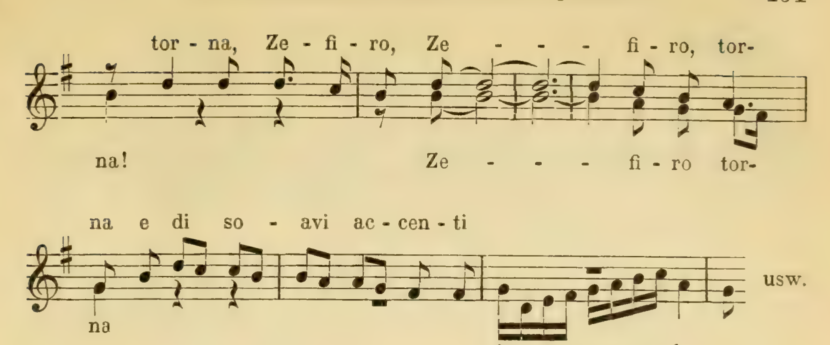
§ 89. Der Übergang der musikalischen Hegemonie auf Deutschland. Die deutschen Kantoren und Organisten.

Während der in § 86 aufgezeigten allgemeinen Einnistung der Italiener an den deutschen Höfen bereitete sich ganz allmählich, aber mit stetig wachsender Gewalt der Umschwung vor, welcher die musikalische Hegemonie von Italien auf Deutschland übertragen sollte, und zwar war es speziell den deutschen Organisten und Kantoren beschieden, die Überlegenheit des deutschen Musikingeniums darzutun und die Kunst zu neuen Höhen zu führen, freilich ohne eine umstürzlerische Reform und ohne alle theoretischen Verstiegenheiten, vielmehr lediglich in ernster, gründlicher Einarbeitung der von außen gekommenen neuen Anregungen in die von den Vätern überkommene alte Kunstübung. Es versteht sich von selbst und ist im vorigen Bande ausführlich dargetan worden, daß diese identisch war mit der im 15.—16. Jahrhundert auch in dem Süden Europas zur Herrschaft gelangenden polyphonen Kunst der Niederländer. Es genüge, die Namen Adam von Fulda, Heinrich Isaak, Alexander Agricola, Paul Hofhaimer, Thomas Stoltzer, Sixtus Dietrich, Ludwig Senfl, H. L. Hasler, Jak. Gallus, Johann Eccard, Chr. Demantius in der Erinnerung wachzurufen, die ja zum Teil noch in das 17. Jahrhundert hinüberreichen. Wenn wir nun 1609 bis 1612 Heinrich Schütz in Venedig als Schüler des Johannes Gabrieli finden, des Mitschülers von Hans Leo Hasler in der Schule des Andrea Gabrieli, so beweist das zunächst nur die Fortwirkung der Traditionen des 16. Jahrhunderts, wenn auch Schütz nicht unberührt geblieben ist von den neuen Strömungen, die inzwischen von Florenz aus in Italien sich entwickelt hatten. Doch steht Schützs Kunst zunächst noch durchaus auf dem Boden der venezianischen Schule, und erst nach seinem zweiten Aufenthalte in Italien (1628—1629), wo Claudio Monteverdi der Erbe von Gabrielis Ruhmesglanz und seit 1613 Kapellmeister an S. Marco in Venedig war, macht sich auch in seinen publizierten Werken der Anschluß an die neue Richtung bemerkbar, wenn auch zunächst mehr an die Manier Viadanas als an die Florentiner Novatoren (Kleine geistliche Konzerte 1636 und 1639). Die Komposition der Daphne 1627 wird vermutlich mehr einem Verlangen des Dresdner Hofes, als eigner Initiative entsprungen sein, hat aber gewiß die zweite italienische Reise zur Folge gehabt. Die Art, wie Schütz das Monteverdische Duett »Zephiro torna« (aus den Scherzi musicali von 1632) im zweiten Teil der Symphoniae sacrae (1647) zur secunda pars des geistlichen Konzerts »Es steh Gott auf« umgießt, ist in hohem Grade charakteristisch dafür, in welchem Maße er doch auch nach

der Bekanntschaft mit Monteverdis Musik Schüler Gabrielis geblieben ist (vgl. den Abdruck beider Werke in der Spittaschen Gesamtausgabe der Werke Schützs). Zwar hat er nicht nur den Ostinato Monteverdis — denselben, dem wir schon wegen der Kompositionen Benedetto Ferraris (Voglio di vita uscir, S. 56) und Tarquinio Merulas (S. 121) besonderes Interesse zugewandt haben — genau übernommen und streng durchgeführt, sondern auch die Hauptmotive der Gesangsmelodie Monteverdis getreulich verwertet, aber durchaus unter Anwendung der doppelchörigen Schreibweise der Gabrieli, wenn auch mit den bescheidenen Mitteln von zwei Singstimmen und zwei Violinen, zu denen ja aber der Continuo mit seinen weiteren Ergänzungen hinzukommt. Leider habe ich Monteverdis Scherzo über diesen Ostinato erst bemerkt, nachdem meine Ausführungen über die Kantate Ferraris schon gedruckt waren. Wenn auch deren überlegene Ausführung bestehen bleibt, so muß doch zugestanden werden, daß die Priorität Monteverdi gehört, und daß Ferrari auf seiner Arbeit weitergebaut hat, nicht umgekehrt. Besonders muß hervorgehoben werden, daß Monteverdi auch bereits das zweimalige Vorausspielen des obstinaten Baßthemas hat und somit wohl als der Schöpfer dieses bedeutsamen Gebrauchs gelten muß. Es wird zur Orientierung genügen, von Monteverdis und Schützs Kompositionen je ein paar Takte abzudrucken, da ja die vollständigen Tonsätze in Spittas Ausgabe eingesehen werden können:

Cl. Monteverdi »Scherzi musicali« (1632) Nr. 8, Anfang.





Heinrich Schütz, Symphoniae Sacrae II, Nr. 16, II[a] parte, Anfang.

2 Violini.
Voci.
A - ber, a - ber die Gerech - ten, die Gerechten
B. c.
Ostinato, immer wiederholt

müssen sich freu - en! A - ber die Ge - rech-

müssen sich freu -
ten müssen sich freu - en

- - - - - - - - - - - - en!
5 5
usw.
müssen sich freu - - - - - - - en

und dann:



Die zweite Hälfte verlegt den Ostinato nach *E*-moll und gewinnt nur mit einer siebentaktigen freien Coda die Haupttonart *G*-dur wieder. Gewiß muß es überraschen, den großen deutschen Meister so ungeniert aus einer durchaus weltlichen Komposition eine geistliche machen zu sehen (er sagt selbst im Vorwort, daß er Monteverdi »in etwas nachgegangen« sei); aber dergleichen ist ja nicht nur im 17. Jahrhundert, sondern auch bis zurück zum Sommerkanon etwas Alltägliches, wenn auch gewöhnlich ohne Veränderung der Komposition, nur mit Unterlegung eines neuen Textes. Zugleich ist aber das Beispiel charakteristisch für die Art, wie deutsche Meister fremdländische Elemente ihrem Können einzuverleiben trachteten; es ist ganz etwas Analoges, wie wenn Bach französische Suiten in strengem Anschluß an die kleinliche Manier Couperins schreibt oder Klavierkonzerte aus Vivaldischen Violinkonzerten macht (oder wie Chrysander ähnliches für Händel nachweist). Offenbar stehen sie da im Banne des Zaubers von etwas, das ihrer Eigenart zunächst heterogen ist, und das sie sich anzueignen versuchen, indem sie es erst einmal glatt übernehmen und nur leicht umarbeiten. Unter den Händen eines Meisters kommt dabei allemal etwas heraus, was das Vorbild hinter sich läßt.

Einer gewissen Nötigung, sich mit den neuen italienischen Kunstströmungen vertraut zu machen und sich ihnen mehr oder weniger vollkommen anzuschließen, unterlagen zweifellos die an den Fürstenhöfen angestellten Kapellmeister, ja vielfach erfolgte deren Anstellung erst nach vorgängigen Studien des neuen Stils in Italien auf Kosten der Fürsten oder sie erhielten gleich nach erfolgtem Amtsantritt langen Studienurlaub. Mit der wachsenden Festsetzung angesehener Italiener in Deutschland selbst wurde zwar die Italienreise mehr entbehrlich, blieb aber doch dauernd der Schlußstein zur Vervollständigung des Ansehens eines rechten Kapellmeisters. Erst in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gewinnt neben der Schulung im italienischen Arienstil auch die im französischen Orchesterstil (bzw. der Lullyschen Orchesterdisziplin) Bedeutung für die Kapellmeisterbildung (Georg Muffat, Johann Fischer, Joh. Kaspar Ferd. Fischer, Kusser, Erlebach). Die Bedeutung der ita-

lienisch geschulten Kapellmeister (Schütz, Kaspar Kittel, Chr. Bernhard in Dresden, Kaspar Förster in Kopenhagen und Danzig, S. Bockshorn [Capricornus] in Stuttgart, J. K. Kerll in München, J. Ph. Krieger in Bayreuth und Weißenfels) soll gewiß nicht unterschätzt werden; wenn dieselben auch zunächst noch eine Anerkennung der Superiorität der italienischen Musik dokumentieren, so repräsentieren sie doch andererseits die Befruchtung der deutschen Musik durch Elemente, welche für deren fernere Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung wurden. Das gleiche gilt für die französisch geschulten. Die damit drohende Gefahr aber, daß der gesunde Kern echt deutschen Wesens durch das Überwuchern italienischen Wesens zerstört werden könnte, wehrte die weltabgewandte Kunst der Organisten und Kantoren ab, welche nur in sehr beschränktem Maße und in langsamem Tempo durch die neuen Strömungen beeinflußt wurden. Sie sind es, die der nur teilweise ausgearbeiteten Literatur der vokalen und instrumentalen Monodie gegenüber sich stark abwehrend verhalten und einen vollständig ausgearbeiteten Satz vorziehen. Da sie durch ihre dienstliche Stellung mit der Kirche eng liiert sind, so bedeutet das vor allem für die deutsche und besonders die evangelische deutsche Kirchenmusik eine Bevorzugung von Formen, in denen der eigentliche monodische Stil gar keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt.

Mit Freuden haben diese deutschen Meister sogleich der Anregung Folge gegeben, Instrumente zur Mitwirkung bei den Kirchengesängen heranzuziehen, anfänglich (bei Michael Prätorius, auch in Schützs ersten Werken) mit Beschränkung auf die Hinzufügung des Orgelbasses und Freigebung des Mitspielens von Instrumenten oder des teilweisen Ersatzes von Singstimmen durch Instrumente, wie bei den Gabrieli, aber bald auch mit bestimmter Scheidung von Instrumenten und Singstimmen, wenn man von Michael Altenburgs Intraden mit Choral (1620) und ähnlichem in Scheins Opella nova (1626) absieht (die wir ja in strengerem Sinne zur Monodie rechnen mußten wegen des herrschenden Chorals), zuerst in Andr. Hammerschmidts Musikalischen Andachten, 3. Teil 1642 (mit Ritornellen von 2 V., Violone und B. c.), in Schützs Symphoniae sacrae im 2. und 3. Teile (1647 und 1650), in Adam Kriegers Arien 1657 (mit 3st. Ritornellen) und den nachgelassenen von 1667 (mit 5st. Ritornellen). Spitta weist (Bach I, 42) mit besonderem Nachdruck auf die Bearbeitung abgeschlossener biblischer Vorgänge halb erzählender Art mit dramatischen Elementen von Einzelreden, »entstanden durch teilweise Anregung der damals in Italien sich entwickelnden dramatischen Kunstformen und mit Anlehnung an die Form des sogenannten geistlichen Konzerts«, aus denen sich das

Händelsche Oratorium und die Bachsche Passion entwickeln. Diese Anfänge bei Schütz gehen parallel mit den Historien Carissimis. Natürlich gehören auch Schützs Osteroratorium (1623) und Weihnachtsoratorium (1664) dahin und desgleichen die Passionen und die »Sieben Worte am Kreuz«, in denen aber bereits das wirkliche Rezitativ eine Rolle spielt. Dagegen ist aber Joh. Christoph Bachs »Und es erhub sich ein Streit« ganz auf dem Boden des alten Stils erwachsen; auch wo nur eine Stimme mit B. c. (Orgel) singt, haben wir nicht die Florentiner Monodie, sondern die Manier Viadanas vor uns. Es ist wichtig, das streng zu unterscheiden, um ganz zu verstehen, wie erst durch Erdmann Neumeisters Kantatentexte (1. Buch 1700) die eigentliche Monodie in die deutschen Kirchenkantaten kam. Aber was Spitta hervorhebt als wesentliche Eigenschaften dieser protestantischen deutschen Kirchenmusik mit Instrumenten, »charakteristisches Instrumentenspiel, besonders aber das Streben nach Erfindung von Tongestalten, die in allgemeiner Anlage wie in besonderer Ausführung den behandelten Ereignissen musikalisch analog sind«, entwickelt sich in der deutschen Musik vor Bach in imponierender Weise. Das, was Spitta in erster Linie noch nennt, die ausdrucksvolle Deklamation, ist aber eben nicht etwas der Monodie der Florentiner Entstammtes, sondern das, was auch schon der Periode des durchimitierenden Vokalstils eigentümlich ist, ja deren innerstes Wesen ausmacht. Denn Okeghems Stilreform beruht doch letzten Endes darauf, daß die Textworte für alle beteiligten Singstimmen dieselben Motive erzeugen, welche neben deren natürlichem Tonfalle ihren Ausdrucksgehalt zur Geltung bringen; daß die deutsche Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts diese Errungenschaft nicht dem wirklichen Rezitativ opferte, gibt ihr höheren Wert, und Spittas Bedenken gegen Johann Michael Bachs »Ach, bleib bei uns, Herr Jesu Christ« (mit Instrumenten), das die inzwischen längst gefestigte Choralweise nicht einhält, sondern »die einzelnen Verszeilen mit besonderer Beachtung des jedesmaligen Wort- und Satzausdruckes für sich durcharbeitet«, sind daher wohlverständlich, da eine solche Manier aus dem Rahmen der deutschen Praxis fällt und an die Arienkomposition oder Kantatenkomposition Caccinischer Schule gemahnt.

Neben der Pflege dieser konzertierenden Kirchenmusik, als deren Vertreter noch hervorgehoben seien Johann Rudolf Ahle in Mühlhausen (Thüringischer Lustgarten 1663), Joh. Jakob Löwe in Lüneburg, Matthias Weckmann in Hamburg, Christoph Bernhard in Dresden, Franz Tunder in Lübek, Georg Böhm in Lüneburg, Dietrich Buxtehude in Lübeck, Johann Theile in Naumburg, sind es besonders die Choralarbeiten aller Art, welche der deutschen

Musik des 17. Jahrhunderts ihr besonderes Gepräge geben; auch sie gipfeln schließlich in der Kunst S. Bachs. Die Hinneigung der deutschen Komponisten zur durchgearbeiteten Vollstimmigkeit spricht sich endlich auch aus in der eigenartigen Richtung des deutschen Violinspiels zum doppelgriffigen Spiel, dessen Repräsentanten außer dem nach England ausgewanderten Thomas Baltzer (gest. 1663) Nik. Adam Strungk, H. J. Fr. Biber, Joh. Jakob Walther und Nik. Bruhns sind. Eng zusammengehörig ist diese Richtung mit dem virtuosen Gambenspiel, das in David Funck, J. G. Ahle, Joh. Schenck, Chr. Hesse, August Kühnel und Chr. Ferd. Abel berühmte deutsche Vertreter hatte. Die im folgenden Paragraphen gegebene Übersicht über die Komponisten des 17. Jahrhunderts fügt den hier und früher genannten noch manchen Namen von gutem Klange an, so daß sie deutlich das Herannahen der Epoche zeigt, in welcher die Führung auf musikalischem Gebiete bestimmt an Deutschland übergeht.

§ 90. Übersicht über die bedeutenderen Komponisten des 17. Jahrhunderts.

I. Italiener.

Giulio Caccini (detto il Romano), geb. ca. 1550 zu Rom, gest. Anfang Dez. 1618 in Florenz, Hofsänger in Florenz. Oper *Euridice* 1600, Nuove musiche 1602, 2. Teil 1614.

Emilio del Cavaliere, geb. ca. 1550 in Rom, gest. 11. März 1602 daselbst, seit 1589 Hofmusikintendant in Florenz. Rappresentazione *Anima e corpo*, Rom 1600.

Jacopo Peri (detto il Zazzerino), geb. 20. Aug. 1561 zu Rom, gest. 12. Aug. 1633 zu Florenz, Hofmusikintendant zu Florenz. Oper *Euridice* 1600 (*Orfeo*: Peri selbst), Varie musiche 1609.

Ludovico Grossi da Viadana, geb. 1564 zu Viadana bei Mantua, gest. 2. Mai 1627 zu Gualtieri, Kirchenkapellmeister in Mantua. Concerti ecclesiastici a 1—4 v. con il B. c. 1602. Kirchenmusik, Madrigale usw. im alten Stil.

Claudio Monteverdi, geb. (get. 15. Mai) 1567 zu Cremona, gest. 29. Nov. 1643 in Venedig, seit 1613 Kapellmeister an S. Marco. 4st. Madrigali spirituali 1583, 9 Bücher 5st. Madrigale; Oper *Orfeo* Mantua 1607, *Arianna* Mantua 1608, *Incoronazione di Poppea* Venedig 1642 (Il ritorno d'Ulisse in patria 1641). Scherzi musicali 1607 und 1632.

Agostino Agazzari, geb. 2. Dez. 1578 zu Siena, gest. 10. April 1640 das. als Kirchenkapellmeister. Geistl. pastorale Oper *Eumelio* Rom 1606. Kirchenmusik im alten Stil.

Paolo Quagliati, Organist in Rom, gest. vor 1623. Ambulante Oper (Carro) *Fedeltà d'amore* Rom 1611, Monodien mit oblig. Violine in La Sfera armoniosa 1623.

Girolamo Giacobbi, geb. ca. 1575 zu Bologna, gest. 30. Nov. 1630 das. als Kapellmeister an S. Petronio. Opern *L'aurora ingannata* Bologna 1608. *Andromeda* Bologna 1610.

Marco da Gagliano, geb. ca. 1575 zu Gagliano (Toscana), gest. 24. Febr. 1642 in Florenz als Hofkapellmeister. Oper *Dafne* Mantua 1608, 6 Bücher 5st. Madrigale, Musiche a 1—3 1615.

Stefano Landi, um 1620 in Padua, 1629 päpstl. Kapellsänger. Oper La morte d'Orfeo Rom 1619, geistl. Oper S. Alessio Rom 1634, 5 Bücher *Arie* 1620—1637.

Domenico Belli, um 1610 an S. Lorenzo in Florenz. Arie a 1—2 1616, Intermedium *Orfeo dolente* Florenz 1616.

Severo Bonini, Benediktiner zu Vallombrosa. Komponist von Monodien (Madrigali e canzonette spirituali, 2 Bücher 1607—1609, 3st. Motetten mit B. c., Affetti spirituali a 2 voci in istile di Firenze o recitativo 1615, Lamento d'Arianna 1613 und handschr. Discorsi e regole sovra la musica [abgedruckt bei Solerti, Origini S. 129 ff.]).

Giovanni Battista Bonometti, Herausgeber des Sammelwerks Parnassus musicus Ferdinandeus (1615, Motetten zu 1—5 Stimmen von italienischen Komponisten der Zeit).

Sigismondo d'India, um 1604—1624 in Florenz, Turin und Rom. *Musiche* 1609—1623, 3 Bücher; Madrigale, Motetten.

Luzzasco Luzzaschi (vgl. II. 1, 457), 1—3st. Gesänge mit ausgesetztem Klavierpart 1601. Vgl. Sammelb. d. I. M.-G. IX. 4 [1908] (O. Kinkeldey).

Gregorio Allegri, geb. 1584 zu Rom, gest. das. 18. Febr. 1652, Schüler von G. M. Nanini, hervorragender Meister der römischen Schule. Kirchenmusik.

Dario Castello, 1629 Konzertmeister an S. Marco zu Venedig. *Sonate concertate* a 1—4 in Stile moderno (2 Bücher 1621—1644).

Girolamo Frescobaldi, geb. (get. 9. Sept.) 1583 zu Ferrara, gest. 1. März 1643 zu Rom, seit 1608 Organist der Peterskirche. Fantasien, Tokkaten, Ricercari usw. für Orgel, Canzoni da sonar, Capricci usw. seit 1608; 2 Bücher Arie mit B. c. 1630.

Biagio Marini, Violinvirtuose um 1600—1660, 1624—1641 am kurpfälzischen Hofe, dann in Venedig. Instrumentalwerke (doppelgriffiges Violinspiel).

Alessandro Grandi, Schüler von G. Gabrieli, 1627 Vizekapellmeister an der Markuskirche zu Venedig, gest. (an der Pest) 1630 zu Bergamo. Vokalwerke im neuen und im alten Stil. Kantaten.

Carlo Farina, Violinvirtuose in Dresden (1625—1635) und Danzig. Instrumentalwerke.

Salomone Rossi, am Hofe zu Mantua um 1587—1628. Instrumentalwerke im neuen Stil (1607, 1613 usw.), Madrigale, geistl. Oper Maddalena 1617.

Francesco Turini, geb. 1589 zu Prag, gest. 1656 als Domorganist zu Brescia. 3 Bücher Madrigale mit oblig. Instrumenten 1624—1629, Kirchenmusik.

Giov. Batt. Fontana, gest. 1630 in Brescia (an der Pest). Instrumentalwerke.

Giov. Batt. Buonamente, um 1626—1637 in Wien und Assisi. Instrumentalwerke.

Filippo Vitali, Kirchenkapellmeister in Florenz, 1631 päpstl. Kapellsänger. Oper *Aretusa* Rom 1620, 5 Bücher Musiche (Arien usw.) 1617—1625.

Tarquinio Merula, um 1623—1652 in Bergamo, Warschau und Cremona. Instrumental- und Vokalwerke.

Marco Uccellini, um 1636—1667 Hofkapellmeister in Modena. Instrumentalwerke.

Francesco Manelli, geb. ca. 1595 zu Tivoli, gest. 1670 in Venedig, Bassist an der Markuskirche. Opern für Venedig, Varie musiche 1636.

Nicola Amati, geb. 3. Dez. 1596 zu Cremona, gest. 12. April 1684 daselbst, der älteste der drei Großmeister der Cremoneser Geigenbaukunst.

Domenico Mazzocchi, in Rom. Oper La catena d'Adone Rom 1626.

Giov. Giac. Arrigoni, Hoforganist in Wien. Komponist vokaler Concerti da camera 2—9 v. 1635 (auch 2—9st. Sonaten enthaltend).

Francesco (Paolo) Sacrati, gest. 20. Mai 1650 als Hofkapellmeister in Modena. Opern für Venedig (La finta pazza Licori 1641).

Michel Angelo Rossi, Schüler Frescobaldis. Oper Erminia sul Giordano Rom 1625, Orgeltokkaten 1657.

Virgilio Mazzocchi, Kirchenkapellmeister in Rom, gest. 1646. Kom. Oper Chi soffri speri Rom 1639.

Giovanni Rovetta, 1627 Vize-, 1644—1668 1. Kapellmeister an S. Marco in Venedig, Schüler und Nachfolger Monteverdis. Kirchenmusik mit Instrumenten, Madrigali concertati (1636), 2 Opern für Venedig.

Benedetto Ferrari, geb. 1597 zu Reggio, gest. 22. Okt. 1681 als Hofkapellmeister in Modena, Dichter und Komponist. Opern für Venedig, Oratorium Sansone, Ballett Dafne, Varie musiche 1633—1641, 3 Bücher.

Luigi Rossi, geb. 1598 zu Torre maggiore (Neapel), gest. 19. Febr. 1653 in Rom, Schüler von Jean Demacque in Neapel. Opern Il palagio incantato (Il palazzo d'Atlante) Rom 1642, Le mariage d'Orfée et d'Euridice Paris, 26. Febr. 1647, viele Kantaten im Manuskript.

Francesco Cavalli, geb. 1599 zu Crema, gest. 14. Jan. 1676 in Venedig als Kapellmeister an S. Marco, Schüler Monteverdis. Opern für Venedig, Musiche sacre 1636.

Giacomo Carissimi, geb. ca. 1604 zu Marino, gest. 12. Jan. 1674 zu Rom als Kapellmeister an S. Apollinare. Kantaten, Oratorien (bibl. Historien), auch Messen und Motetten.

Massimiliano Neri, 1644 1. Organist der Markuskirche in Venedig, 1664 kurkölnischer Hoforganist. Instrumentalwerke und Motetten.

Antonio Bertali, geb. 1605 in Venedig, gest. 1. April 1669 als Hofkapellmeister in Wien. Kantaten, Opern und Oratorien für Wien, auch Kirchenmusik und Sonaten.

Alessandro Poglietti, 1661 Hoforganist in Wien, gest. 1683. Klaviersuiten (Neudruck DTÖ.).

Jacopo Melani, in Florenz. Oper La Tanzia 1657.

Ant. Maria Abbatini, geb. 1595 zu Tiferno, gest. das. 1677. Kom. Oper Del male in bene Rom 1654 (mit Marco Marazzoli), Kirchenmusik.

Giov. Felice Sances, geb. ca. 1600 in Rom, gest. 24. Nov. 1679 als Hofkapellmeister in Wien. 4 Bücher Cantade a voce sola 1633—1640, Opern für Wien, Kirchenmusik.

Orazio Tarditi, 1648 Domkapellmeister zu Faenza. Kirchenmusik mit Instrumenten, Motetti concertati, Canzonette amorose.

Marc' Antonio Cesti, geb. ca. 1620 in Florenz, gest. 1669 in Venedig (1666 Hofkapellmeister in Wien). Opern für Venedig und Wien. Kantaten.

Maurizio Cazzati, geb. ca. 1620 zu Guastalla, gest. 1677 zu Mantua. Arien und Kantaten (1649, 1666), Kammerduette (1677), Instrumentalwerke, Kirchenmusik.

Ercole Bernabeï, geb. ca. 1620 zu Caprarola, gest. 1687 in München als Hofkapellmeister. Opern, Kirchenmusik.

Giov. Andrea Bontempi, geb. 1624 zu Perugia, gest. 1. Juni 1705 das., 1650—1680 Vizehofkapellmeister in Dresden. Opern.

Giovanni Legrenzi, geb. ca. 1625 zu Clusone, gest. 26. Mai 1690 in Venedig als Kapellmeister an S. Marco. Instrumentalwerke, Opern, Kantaten, Kirchenmusik.

Francesco Provenzale (wahrscheinlich identisch mit Francesco della Torre, der 1679—1684 mit Gennaro della Chiave Unternehmer des Theaters S. Bartolomeo in Neapel war, Komponist der Oper Chi tal nasce, tal vive [Alessandro Balo] Neapel 1678, Text von A. Perrucci), um 1669 Konservatoriumsdirektor in Neapel. Opern: L'incostanza trionfante [Teseo], Text von Gregorio Chiave, Neapel 1658, Il schiavo di sua moglie 1671, Stellidaura 1678, Kantaten, Kirchenmusik.

Carlo Pallavicino, geb. 1630 in Saló, gest. 29. Jan. 1688 in Dresden als Hofkapellmeister. Opern für Dresden und Venedig.

Giulio Cesare Arresti, geb. 1630, gest. ca. 1695, Schüler von Cazzati. Triosonaten Op. 4, Orgelsätze über Hymnen, auch Messen und Psalmen.

Giovanni Battista Lully, geb. 29. Nov. 1632 zu Florenz, gest. 22. März 1688 zu Paris, kam schon als Knabe nach Paris und wurde bereits 1652 an die Spitze des Streichorchesters (24 Violons) Ludwigs XIV. gestellt. Daß er mit Beiseiteschiebung Camberts der Schöpfer der französischen Nationaloper wurde, ändert natürlich nichts daran, daß er von Geburt und Begabung ein Italiener ist. Sonst müßte man auch aus Händel einen Engländer machen.

Antonio Draghi, geb. 1635 zu Ferrara, gest. 18. Jan. 1700 in Wien. 172 Bühnenwerke für Wien.

Giuseppe Colombi, geb. 1635 zu Modena, gest. das. 27. Sept. 1694 als Hofkapellmeister. Gab 22 Bücher Sonaten und Tanzstücke für 3—4 Instr. heraus (1668 ff.).

Bernardo Pasquini, geb. 8. Dez. 1637 zu Massa di Valnevola (Toskana), gest. 22. Nov. 1710 zu Rom, Schüler von M. A. Cesti, hervorragender Organist. Klaviersonaten, Opern, Oratorien, Kantaten.

Carlo Ambrogio Marini, geb. in Bergamo. Gab 1687 ff. eine Reihe 2—5st Sonatenwerke heraus, auch 1695 12 Cantate a voce sola c. B. c.

Giovanni Maria Bononcini, geb. 1640 zu Modena, gest. das. 19. Nov. 1678. Kammerkantaten (1677—1678, 2 Bücher), Instrumentalwerke (Kammersonaten 1667), Il musico pratico (1673, Kontrapunktlehre).

Giov. Domenico Freschi, geb. ca. 1640 in Vicenza, gest. das. 1690. 13 Opern für Venedig, Kirchenmusik.

Domenico Gabrieli (Menghino del Violoncello), geb. 1640 in Bologna, gest. 10. Juli 1690 in Modena, Violoncellist an S. Petronio zu Bologna, 1688 am Hofe zu Modena. 9 Opern für Venedig und Bologna. Schrieb (wohl die ersten) Solostücke für Violoncello (Ricercari per un Vc. solo 1689).

Giovanni Batt. Vitali, geb. 1644 zu Cremona, gest. 12. Okt. 1692 zu Modena als Vizekapellmeister. Kirchen- und Kammersonaten, geistl. Monodien mit Instrumenten.

Alessandro Stradella, geb. ca. 1645 zu Neapel, gest. (ermordet) 1681 zu Genua. 193 Kantaten, 6 Oratorien, 4 Opern, dram. Szenen, Motetten u. a.

Tomaso Antonio Vitali. geb. zu Bologna. 3 Bücher Triosonaten (2 V., B., B. c.), das dritte Buch 1693.

Francesco Rossi (Abbate R.), geb. 1645 zu Bari. Schrieb 1674—1689 6 Opern für Venedig, auch ein Oratorium und Kirchenmusik.

Pietro Simone Agostini, geb. ca. 1650 zu Rom, Kapellmeister in Parma, Opern (Adalinda, Florenz 1679), Kantaten.

Carlo Pollarolo, geb. 1653 zu Brescia, gest. 1722 in Venedig als 2. Kapellmeister an S. Marco. 71 Opern für Venedig, Oratorien.

Arcangelo Corelli, geb. 1653 zu Fusignano, gest. 10. Jan. 1713 in Rom (vor 1680 längere Zeit in Deutschland). 48 Triosonaten Op. 1—4, 12 Violinsonaten Op. 5, 12 Concerti grossi Op. 6.

Ruggiero Fedeli, 1691 Hofkomponist in Berlin, 1709—1722 Hofkapellmeister in Kassel. Kantaten, Kirchenmusik.

Agostino Steffani, geb. 25. Juli 1654 zu Castelfranco, gest. 12. Febr. 1728 zu Frankfurt a. M., 1667—1671 Schüler Kerlls in München, 1672 in Rom Schüler E. Bernabeïs, mit dem er 1674 nach München zurückkehrte, seitdem in Deutschland lebend. 18 Opern 1681—1709 für München, Hannover und Düsseldorf, Kammerduette, Kirchensonaten, Stabat mater.

Franc. Antonio Pistocchi, geb. 1659 zu Palermo, gest. 13. Mai 1726 zu Bologna, berühmter Gesanglehrer, vor 1700 Kapellmeister in Ansbach. Opern, Kantaten.

Giov. Batt. Bassani, geb. 1657 zu Padua, gest. 1. Okt. 1716 zu Bergamo. Gediegne Instrumentalwerke und Kantaten, auch Opern (Alarico 1685 auch in Dresden und deutsch in Stuttgart und Hamburg).

Alessandro Scarlatti, geb. 1659 in Trapani (Sizilien), gest. 24. Okt. 1725 in Neapel, in Rom gebildet, seit 1708 Hofkapellmeister und Konservatoriumsdirektor zu Neapel (auch schon 1694—1703 Hofkapellmeister das., übrigens in Rom lebend. 87 Opern, viele Oratorien, 600 Kantaten mit B. c., 61 mit Instrumenten, 200 Messen, Motetten, Kammerduette und viele Instrumentalwerke.

Giacomo Antonio Perti, geb. 6. Juni 1661 zu Bologna, gest. das. 10. April 1756 als Kapellmeister an S. Petronio. Kantaten, Opern, Oratorien, Kirchenmusik.

Antonio Veracini, um 1690 in Florenz. Gediegene Instrumentalwerke Op. 1—3.

Giov. Batt. Bononcini, geb. ca. 1660 zu Modena, gest. ca. 1740. Viele Opern für Wien und London (Rivalität mit Händel), eine Menge Kammerkantaten, auch Instrumentalwerke.

Attilio Ariosti, geb. 5. Nov. 1666 zu Bologna, gest. das. 1740, 1697—1703 Hofkomponist in Berlin, zeitweilig mit Bononcini in London. 25 Opern, viele Kantaten, Oratorien, Kirchenmusik.

Marc' Antonio Bononcini, geb. ca. 1675 in Modena, gest. das. als Hofkapellmeister. Opern, Kantaten, Oratorien.

Antonio Lotti, geb. ca. 1667 zu Venedig, gest. das. 5. Jan. 1740 als Kapellmeister der Markuskirche, 1717—1719 in Dresden. Gediegene Kirchenmusik, Opern, Kantaten und Madrigale.

Nicola Matteis, ital. Violinist, seit 1672 in London lebend, gab dort bis 1688 Kammersonaten für V. u. B. c., Triosonaten u. a. Instrumentalwerke heraus.

Francesco Gasparini, geb. 5. März 1668 zu Camajore bei Lucca, gest. 22. März 1727 zu Rom, Schüler von Corelli. 54 Opern für Venedig u. a., Oratorien, Kirchenmusik, viele Kantaten, L'armonico pratico al cembalo 1683.

Bernardo Gaffi, Organist in Rom um 1690. Kammerkantaten ausgezeichneter Faktur.

Giov. Batt. Alveri, um 1690 in Braunschweig. Opern, Kantaten.

Giovanni del Violone, um 1690 in Rom. Kantaten.

Andrea Fiore, um 1696 in Braunschweig. 2. Akt der Oper Pirro, Kantaten.

Clemente Monari, in Modena, um 1692 in Braunschweig. Oper Pirro 1696 mit Fiore und Caldara, Gl'amori innocenti, Libussa.

Giuseppe Torelli, Violinist, der Schöpfer des Solo-Violinkonzerts, geb. gegen 1670 zu Verona, gest. 1708 zu Bologna, 1698 Hofkapellmeister in Ansbach. Ausgezeichnete Instrumentalwerke Op. 1—8, erschienen 1686—1709.

II. Deutsche.

Michael Prätorius, geb. 15. Febr. 1571 zu Kreuzburg i. Th., gest. 15. Febr. 1621 als Hofkapellmeister in Wolffenbüttel. Der musikalische Enzyklopädist seiner Zeit (Syntagma musicum 1614—1620, 3 Teile) und selbst gediegner Komponist von erstaunlicher Fruchtbarkeit, besonders auf dem Gebiete der Kirchenmusik mit Instrumenten (Musae Sioniae 9 Teile, 1605—1610). Eine Spezialarbeit über ihn fehlt noch ganz. Mit Ausnahme der eigentlichen Monodie pflegt Prätorius alle Stilgattungen, knüpft aber besonders an G. Gabrieli und Viadana an.

Johann Hieronymus Kapsberger (Giovanni Geromino Tedesco della Tiorba); gest. um 1650, Deutscher von Geburt, aber seit 1604 in Venedig und bald darauf in Rom beim Kardinal Barberini (Urban VIII). Komponist zahlreicher Werke im neuen Stil, 1st. (italienische) Gesänge mit einem Lauteninstrument, die 1604—1633 erschienen, auch Werke für mehrere Lauten, Madrigale zu 5 St., Messen, Motetten, Oper Fetonte 1630. Trotz sehr beschränkten Talents war Kapsberger angesehen.

Erhard Bodenschatz (1576—1636), Herausg. des großen Sammelwerks Florilegium portense (1606, 2 Teile, Kompositionen von Meistern des 16. Jahrh.).

Johann Groh (Ghro), 1604 Organist in Meißen. Vortreffliche 4—5st. Tanzstücke (Intraden 1603, Paduanen und Galliarden »auf teutsche Art« 1604, 1612), auch Quodlibets (Bettlermantel 1607) und Motetten.

Balthasar Fritsch, in Leipzig. Vortreffliche Tanzstücke (Pavanen, Galliarden 1607) und 5st. deutsche Villanellen.

Paul Bäuerl (Peurl), Organist in Steyer, der soweit bekannt erste Vertreter der deutschen Variationensuite (1611, 1620).

Melchior Franck, geb. 1573 zu Zittau, gest. 1. Juni 1639 als Hofkapellmeister in Koburg. Vollstimmige geistliche und weltliche Gesänge und Tanzstücke. Franck hält sich der Monodie fern.

Georg Engelmann, gebürtig aus Mansfeld, um 1616 Universitäts-Musikdirektor in Leipzig. Ausgezeichnete Instrumentalstücke (Pavanen, Gaillarden, Couranten 1616—1622, 3 Bücher).

Erasmus Widmann, geb. 1572 zu Hall (Württemberg), gest. 1634 als Kantor zu Rothenburg a. d. Tauber. Vollstimmige geistliche und weltliche Gesänge, ausgezeichnete Instrumentalstücke (ohne Generalbaß).

Bartholomäus Prätorius, kurfürstl. brandenburgischer Musikus. Ausgezeichnete 5st. Paduanen und Galliarden 1616.

Valerius Otto, aus Leipzig, Organist der Teinkirche zu Prag. Ausgezeichnete vollstimmige Tanzstücke 1611.

Joh. Hermann Schein, geb. 20. Jan. 1586 zu Grünhain in Sachsen, gest. 19. Nov. 1630 als Thomaskantor zu Leipzig. Hervorragender Meister des vollstimmigen geistlichen und weltlichen Vokalsatzes. Banchetto musicale 1617, 5—4st. Variationen-Tanzsuiten. Ges. Werke in Neuausgabe von A. Prüfer, Bd. 1—4.

Johann Staden, geb. 1581 zu Nürnberg, gest. an der Pest 15. Nov. 1634 das. als Organist an St. Sebald. Kirchengesänge mit Instrumenten und a cappella, vollstimmige Instrumentalwerke (Tanzstücke).

Heinrich Schütz, geb. 8. Okt. 1585 zu Köstritz bei Gera, gest. 6. Nov. 1672 zu Dresden, seit 1617 Hofkapellmeister, aber zufolge der Kriegswirren nur sporadisch im Amt, 1609—1612 Schüler von G. Gabrieli in Venedig, 1628—1629 auf Studienreisen in Italien, 1633—1635 und 1637 als Hofkapellmeister in Kopenhagen und 1638—1639 und 1642—1645 in Braunschweig tätig, der erste und wichtigste Vermittler der neuen italienischen Kunstströmungen für Deutschland. Kirchenmusik mit Instrumenten, Oper Dafne 1627, Ballett Orpheus und Euridice 1638, Weihnachts- und Auferstehungsoratorium, Passionen, Madrigale.

Samuel Scheidt, geb. 1587 zu Halle a. S., gest. das. 30. März 1654 als Kapellmeister, Schüler von Jan P. Sweelinck in Amsterdam. Tabulatura nova (1624, 3 Bde. Orgelkompositionen), Kirchenmusik mit Instrumenten und auch a cappella.

Paul Siefert, geb. 1586 zu Danzig, gest. 6. Mai 1666 als Organist der Marienkirche das., Schüler von J. P. Sweelinck in Amsterdam. 4—8st. Psalmen.

Friedrich Spee von Lengenfeld, Jesuit, geb. 25. Febr. 1591 zu Kaiserswerth a. Rh., gest. 7. Aug. 1635 zu Trier. Geistl. Lieder mit Melodien und (nicht beziffertem) Baß (»Trutznachtigall«, »Güldenes Tugendbuch«, beide erst 1649 herausgegeben, oft aufgelegt).

Johann Nauwach, in Torgau. Arie passeggiate 1623 (Sammelb. d. I. M.-G. XIII, 2 [A. Einstein]), »Deutsche Villanellen« mit Laute 1627 (Kretzschmar, Gesch. d. Liedes S. 13).

Kaspar Kittel, Hofkantor in Dresden, Schüler von Heinrich Schütz, 1624 bis 1628 zur Ausbildung nach Italien gesandt. Arien und Kantaten 1638 (im italienischen Stile).

Michael Altenburg, geb. 27. Mai 1584 zu Alach bei Erfurt, gest. 12. Febr. 1640 als Diakonus zu Erfurt. 5—16st. Kirchengesänge, auch 6st. Intraden mit Choral als Cantus firmus 1620.

Johann Andreas Herbst, geb. 1588 in Nürnberg, gest. 26. Jan. 1666 in Frankfurt a. M., Kapellmeister in Butzbach, Darmstadt, Frankfurt und Nürnberg. Theoretische Werke (Musica practica 1642 u. ö. [Singschule], Musica poetica 1643, mit dem erstmaligen Verbote verdeckter Quinten, Arte practica e poetica [Kontrapunkt] 1653).

Nikolaus Bleyer, geb. 1590, gest. 11. Mai 1658 als Ratsmusikus zu Lübeck. 5st. Tanzstücke (1628 und 1642).

Johann Schop, 1621 Direktor der Hamburger Ratsmusik, gest. ca. 1665. Geistl. und weltl. Lieder, 3—6st. Tanzsuiten (nicht erhalten).

Heinrich Scheidemann, geb. ca. 1596 zu Hamburg, gest. 1663 das., Schüler von J. P. Sweelinck in Amsterdam. Kirchenlieder, Orgel- und Klavierwerke (Ms.).

Johann Crüger, geb. 9. April 1598 zu Großbreesen, gest. 23. Febr. 1662 in Berlin. Bekannter Komponist von Chorälen (Neues vollkömmliches Gesangbuch 1640 [Aufl. 2 ff. Praxis pietatis melica]), auch solchen mit Instrumenten (1649, 1658), theoretische Werke.

Thomas Selle, geb. 23. März 1599 zu Zörbig, gest. 2. Juli 1663 in Hamburg als Stadtkantor. 1—5st. weltl. (deutsche) und geistl. Gesänge (1634 für 1 Singst. und 1 Violine mit B. c.).

Georg Bleyer, um 1660 Hofmusikus zu Rudolstadt. Tanzstücke in französischem Geschmack (»Lustmusik« 4—5st. 1670, 2 Teile).

Athanasius Kircher, Jesuit, geb. 2. Mai 1602 zu Geisa (Fulda), gest. 28. Nov. 1680 in Rom, Professor in Würzburg, seit 1637 in Rom lebend.

Akustische Werke: Musurgia universalis (1650, 2 Bde.), Phonurgia (1673, deutsch 1684).

Sigmund Staden, geb. 1607 zu Nürnberg, gest. das. 30. Nov. 1655 als Organist der Lorenzkirche. Deutsche Oper »Seelewig« 1644 (erhalten), geistl. Gesänge.

Andreas Hammerschmidt, geb. 1612 zu Brüx (Böhmen), gest. 29. Okt. 1675 als Organist zu Zittau. Kirchenmusik mit Instrumenten (Geistl. Andachten 5 Teile, 1639—1652, Dialogi 2 Bde., 1645, weltl. Oden 1642—1649, 3 Teile usw.).

Johann Vierdanck, Organist zu Stralsund. Instrumentalstücke 1641 (1. Teil Tanzstücke für 2 V., B. u. B. c., 2. Teil Kanzonen, Sonaten und Capricci für 2—5 Instr.) und Geistl. Konzerte (1642—1643, 2 Teile).

Kaspar Förster, geb. 1617 zu Danzig, gest. 1. März 1673 zu Kloster Oliva, 1652—1654 Italien, Nachfolger seines gleichnamigen Vetters als Kapellmeister der Marienkirche zu Danzig. Oper Cadmo 1663.

Heinrich Albert, geb. 8. Juli 1604 zu Lobenstein (Reuß), gest. 6. Okt. 1651 zu Königsberg i. Pr., Verwandter und zuerst Schüler von Heinrich Schütz, dann stud. jur. in Leipzig, aber seit 1628 in Königsberg, dort Schüler von Stobäus und 1630 Domorganist, befreundet mit Simon Dach. »Arien« (8 Teile 1638—1650, nur zum kleinsten Teile dem neuen Stile angehörig).

Franz Tunder, geb. 1614 zu Lübeck, gest. 5. Nov. 1667 als Organist der Marienkirche das. (Vorgänger und Schwiegervater von Dietrich Buxtehude), 1640 Schüler Frescobaldis in Rom. Wertvolle Orgelstücke (Choralbearbeitungen) und Vokalwerke (Solokantaten), mehrst. Gesänge mit Instrumenten.

Joh. Jakob Froberger, geb. zu Halle a. S. (?), gest. 7. Mai 1667 zu Schloß Héricourt bei Montbéliard, 1637—1641 Schüler von Frescobaldi in Rom, seit 1637 Hoforganist in Wien (mit wiederholten Unterbrechungen durch Studienreisen), hervorragender Organist und Orgelkomponist. Tokkaten, Kanzonen, Ricercari und 30 Klaviersuiten (wohl die ersten überhaupt). Gesamtausgabe von G. Adler (DTÖ. und separat).

Johann Neubauer, in Kassel, widmete 1649 dem Landgrafen Wilhelm 6 viersätzige und 2 sechssätzige Suiten (Ms. Paduanen, Galliarden, Couranten, Allemanden, Sarabanden).

Philipp Friedrich Buchner, geb. 10. Sept. 1614 zu Wertheim i. Fr., gest. 23. März 1669 zu Würzburg als Hofkapellmeister. Kirchenkonzerte (1642 ff. 3 Bücher), 3—7st. Sonaten (Plectrum musicum 1662, Harmonia instrumentalis 1664).

Philipp von Zesen, geb. 8. Okt. 1619 zu Priorau bei Dessau, gest. 13. Nov. 1689 zu Hamburg, Dichter der Liedersammlungen »Dichterische Jugendflammen« (1654) und »Dichterisches Rosen- und Lilienthal« (1670) u. a. (mit Melodien von Heinr. Albert, M. Rubert, J. Schop, D. Becker, M. Weckmann, M. Siebenhaar, Frenstorf u. a.).

Johann Rosenmüller, geb. ca. 1620 zu Ölsnitz (Sachsen), gest. 10. Sept. 1684 zu Wolffenbüttel als Hofkapellmeister, 1640—1655 in Leipzig, dann bis 1674 in Venedig. Deutsche Tanzsuiten (1645, 1654) mit einer italienischen Kanzone als 1. Satz (Sonate de camera 1667 [1670]), Kirchensonaten 1682, Kirchengesänge mit B. c.

Adam Drese, geb. 1620, gest. 15. Febr. 1710 in Arnstadt. Choralmelodien für G. Neumarks »Musikalisches Lustwäldlein« (1652—1657), Tanzsuiten 1672.

Georg Neumark, geb. 16. März 1621 zu Langensalza, gest. 8. Juli 1681 zu Weimar. Dichter und Komponist geistl. Lieder (1649 u. a.), zum Teil mit Instrumenten.

Matthias Weckmann, geb. 1621 zu Oppershausen (Thüringen), gest. 1674 als Organist zu Hamburg, Schüler von Jakob Prätorius und H. Scheidemann. In Ms. erhalten bedeutende Klavierwerke (Tokkaten, Suiten), mehrst. Sonaten, Solokantaten, Chorwerke mit Instrumenten.

Jan Adams Reinken, geb. 27. April 1623 zu Wilshausen i. Elsaß, gest. 24. Nov. 1722 zu Hamburg als Organist der Katharinenkirche, Schüler von H. Scheidemann in Hamburg. Orgelwerke, 4st. Suiten (Hortus musicus 1687, Neuausgabe von Riemsdijk).

Joh. Rudolf Ahle, geb. 24. Dez. 1625 in Mühlhausen i. Th., gest. 9. Juli 1673 das. als Organist an St. Blasien. Kirchenmusik mit Instrumenten und a cappella, geistl. Arien; noch nicht wiedergefunden sind seine Suiten mit Sonate als erster Satz (»Das dreifache Zehen« 1650). Sein Sohn und Nachfolger ist: Joh. Georg Ahle, geb. 1651 zu Mühlhausen, gest. 2. Dez. 1706 das. Seine geistl. und weltl. Gesangswerke mit Instrumenten und a cappella, sowie 4st. Instrumentalwerke tragen die Namen der Musen und Apolls (Unstruthische Klio, Kalliope usw.).

Wolfgang Karl Briegel, geb. 21. Mai 1626 in Nürnberg, gest. 19. Nov. 1712 als Hofkapellmeister in Darmstadt. Bedeutender Komponist von Kirchenmusik mit Instrumenten (Rosengarten 1658, Evangel. Gespräche, 3 Teile 1660—1681 usw.), auch Monodien (geistl. Arien, 2 Teile 1660—1661, geistl. Oden A. Gryphii 1670 usw.) und Instrumentalwerke (viersätzige Variationensuiten 1652 u. a.).

Joh. Kaspar Kerll, geb. 9. April 1627 zu Adorf im sächs. Vogtlande, gest. 13. Febr. 1693 als Hofkapellmeister in München, zuerst Schüler von Valentini in Wien, dann von Carissimi und Frescobaldi in Rom, 1656 Vizekapellmeister in München und 1659 Kapellmeister, 1677—1684 aber Domorganist und Hoforganist in Wien und dann wieder in München als Hofkapellmeister. Opern für München, Orgel- und Klavierwerke, auch viel Kirchenmusik, Instrumentalwerke in Neudruck i. d. DTB. (Sandberger).

Christoph Bernhard, geb. 1628 zu Danzig, gest. 14. Nov. 1692 in Dresden (1681—1688 Hofkapellmeister), Schüler von H. Schütz in Dresden und später noch von Carissimi in Rom. Kirchliche Kantaten.

Johann Jakob Löwe, geb. 1628 zu Eisenach, gest. 1703 als Organist in Lüneburg, Schüler von Heinrich Schütz in Dresden. Weltl. und geistl. Lieder mit B. c. (»Tugend- und Schertzlieder« 1657, »Salamische Jugendlust« 1665, geistl. Konzerte 1660, neue Arien mit 2st. Ritornellen 1682) und Instrumentalsuiten mit einer Sinfonia als 1. Satz (1658) und Sonaten und Kanzonen f. V. und Gambe (1664).

Konstantin Christian Dedekind, geb. 2. April 1628 zu Reinsdorf (Anhalt), gest. nach 1694 (als Konzertmeister in Dresden). Älbianische Musenlust 1657 u. a. (deutsche Lieder schlichter Faktur; vgl. Kretzschmar, Gesch. des Liedes S. 88 ff.).

Samuel Bockshorn (Capricornus), geb. 1629 in Württemberg, 1657 Hofkapellmeister in Stuttgart, gest. 12. Nov. 1665, Schüler von Carissimi (dessen Judicium Salomonis aus seinem Nachlaß als sein Werk gedruckt wurde). Kirchenmusik mit Instrumenten (geistl. Konzerte 1655 ff.), auch 3st. Sonaten und Kanzonen 1660.

Diedrich Becker, Ratsmusikus in Hamburg. 3—5st. Kammersonaten (»Musi-

kalische Frühlingsfrüchte« 1668), 2st. Sonaten und Suiten 1674—1679, 2 Teile.

Johann Petzold (Pezelius), Stadtpfeifer in Leipzig. Zahlreiche wertvolle Instrumentalwerke 1669—1686, zum Teil Tanzsuiten (Deliciae musicales 1676 mit Sonate als 1. Satz, Blasende Abendmusik 1669, 1684 usw.), zum Teil Partiten ohne Tänze (Hora decima 1670).

Esajas Reusner, in Liegnitz und Berlin, hervorragender Suitenkomponist für Laute (Deliciae testudinis 1667, Neue Lautenfrüchte 1676), auch Ensemble-Suiten (V., 2 Vla., B. c., »Musikalische Tafel-Erlustigung« 1668, bearbeitet von G. Stanley und »Musikalische Gesellschafts-Ergetzung« 1670). Reusners einleitende Präludien stehen in ihrer Zeit einzig da.

Johann Martin (Laurentius von Schnüffis), Kapuziner, geb. 24. Aug. 1633 zu Schnüffis, gest. 7. Jan. 1702 zu Konstanz. Geist. Lieder mit B. (Des Miranten wunderlicher Weg 1666, Mirantisches Flötlein 1682, Mirantische Waldschalmey 1688) usw.

Thomas Baltzer (Balshar), geb. ca. 1630 in Lübeck, gest. im Juli 1663 zu London als Kgl. Konzertmeister, Meister im doppelgriffigen Violinspiel (Stücke in J. Playfords Division Violin [2. Aufl. 1685]).

Werner Fabricius, geb. 10. April 1633 zu Itzehoe, gest. 9. Januar 1679 als Organist der Thomaskirche zu Leipzig. 5st. Tanzsuiten (Deliciae harmonicae 1657), sowie »E. C. Homburgs geistliche Lieder« (1658, 100 Melodien mit B. c.).

Johann Kaspar Horn, in Dresden. »Parergon«, Musikalisches Nebenwerk 1672—1676, 6 Bücher 5st. Tanzsuiten in französischem Geschmack, 1.—5. Buch a 5, 5. Buch mit Sonatine als 1. Satz (1676), 6. Buch bis zu 12 Stimmen, geistl. und welt. Gesänge mit Instrumenten.

Dietrich Buxtehude, geb. 1637 zu Helsingör, gest. 9. Mai 1707 als Organist der Marienkirche zu Lübeck. Hochbedeutende Orgelwerke (Gesamtausgabe in 2 Bänden von Spitta), Kirchenkantaten (Abendmusiken), auch 11 Triosonaten, Op. 1. Auswahl i. d. D. d. T. XIV u. XI.

Hieronymus Kradenthaller (Gradenthaler), geb. 27. Dez. 1637 zu Regensburg, gest. das. als Organist 22. Juli 1700. Gute Instrumentalwerke (»Musikalische Recreation« [Suiten und Sonaten für Violine und B. c. 1672], Deliciae musicales, 2 Teile 1674, 4st. Suiten mit Sonatine als 1. Satz) und geistl. deutsche Lieder (Kretzschmar, Gesch. d. Liedes S. 173 f.).

Georg Ludwig Agricola, geb. 25. Okt. 1643 zu Großfurra bei Sondershausen, gest. 25. Febr. 1676 als Hofkapellmeister in Gotha. 5st. Kammersonaten (»Musikalische Nebenstunden« 1670, erhalten?).

David Funck, geb. zu Reichenbach i. B., gest. 1690 in Arnstadt, Gambenspieler. Stricturae Violdigambicae ex Sonatis, Ariis etc. . . . 4 violis da gamba concinendae (1677).

Nik. Ad. Strungk, geb. im Nov. 1640 in Braunschweig, gest. 23. Sept. 1700 als Hofkapellmeister in Dresden, vorher in Braunschweig, Celle, Hannover und Hamburg, berühmter Meister im doppelgriffigen Violinspiel. Seine »Musikalische Übung« (1691) für Violine oder Gambe ist noch nicht wieder gefunden. Opern für Hamburg 1678—1683 und Leipzig 1693 bis 1700.

Joh. Wolfgang Franck, geb. 1641 in Hamburg, gest. ca. 1690 in Spanien. Komponist von 14 Opern für Hamburg (1679—1686, daraus Arien 1680—1686 gedruckt), auch geistl. Lieder mit B. c. (1681). Wahrscheinlich hat Franck auch schon in Ansbach, wo er 1673—1678 Kapelldirektor war, zwei Opern zur Aufführung gebracht (Sammelb. d. I. M.-G. XI, 1).

Johann Christoph Bach, Oheim Seb. Bachs, geb. 8. Dez. 1642 zu Arnstadt, gest. 31. März 1703 als Organist zu Eisenach. Orgel- und Klavierwerke, Motetten u. a. Kirchengesänge (»Und es erhub sich ein Streit«).

Johann Michael Bach, Bruder des Vorigen, geb. 9. Aug. 1648 zu Arnstadt, gest. 1694 als Organist in Gehren. Wenige ausgezeichnete Choralvorspiele, auch Motetten.

Heinrich Ignaz Franz Biber, geb. 12. Aug. 1644 zu Wartenberg (Böhmen), gest. 3. Mai 1704 zu Salzburg als erzbischöfl. Kapellmeister, Violinkomponist, der vom doppelgriffigen Spiel mit Scordatura ausgedehntesten Gebrauch macht. Sonatae duae tam aris quam aulis servientes (für V. und B. c. 1676), Mensa sonora (6 Sonaten 1680), Fidicinium sacro-profanum (12 Sonaten a 4—5 ca. 1682), Harmonia artificiosa-ariosa (7 Partiten a 3), auch Kirchenmusik. Neudruck in den DTÖ.

August Kühnel, berühmter Gambenvirtuose, geb. 3. Aug. 1645 zu Delmenhorst (Holstein), gest. 1700 als Hofkapellmeister zu Kassel, Schüler von Ag. Steffani. Primitiae Chelicae (12 Gambensuiten 1695), Sonate ô partite ad una ô due Viola di gamba con B. c. 1698 (Neudruck je einer Sonate a 1 und a 2, von Fr. Bennat für Cello bearb., mit Einleitung von Ad. Sandberger).

Andreas Werckmeister, geb. 30. Nov. 1645 zu Beneckenstein, gest. 26. Okt. 1706 als Organist zu Halberstadt, Organist und Theoretiker (Musikalische Temperatur 1691, die erste Schrift, welche definitiv die gleichschwebende Temperatur als normal aufstellt).

Georg Muffat, geb. ca. 1645 zu Schlettstadt, gest. 23. Febr. 1704 zu Passau als bischöfl. Kapellmeister, vorher in Straßburg, Wien und 1682 in Salzburg, Schüler Lullys in Paris. Armonico tributo (mehrst. Sonaten 1682), Suavioris harmoniae . . . florilegium (5st. Orchestersuiten in französischer Art, 2 Teile 1695, 1698), Exquisitioris harmoniae . . . selectus (Concerti grossi 1701). Neuausgaben in den DTÖ.

Christian Ritter, geb. ca. 1645, gest. nach 1725, wohl in Hamburg, wo er wahrscheinlich seit seinem Weggange von Stockholm lebte (er war 1678—1683 Kgl. Vizekapellmeister und 1689—1697 Kapellmeister in Stockholm und in der Zwischenzeit Hoforganist zu Dresden), einer der wichtigeren Vordermänner Seb. Bachs auf dem Gebiete der Klavier- bzw. Orgelmusik und der Kirchenkantate (nur wenig erhalten).

Johann Theile, geb. 29. Juli 1646 zu Naumburg, gest. 24. Juni 1724 das. Komponist der ersten Hamburger Oper »Adam und Eva« 1678; viel Kirchenmusik (Passion 1673, 20 Messen a cappella), auch 2—5st. Sonaten.

Clamor Heinrich Abel, in Westfalen geboren, Kammermusikus in Hannover. »Erstlinge musikalischer Blumen« (1674—1677, 3 Teile, 1. Teil a 4, 3. Teil a 3 [Gambe mit Scordatura], Suiten mit Sonatine und Präludium).

Gerhard Diesener, wohl ein Mitglied der Kasseler Hofkapelle um 1660; in Kassel liegen gedruckt mit englischem Titel Suiten mit franz. Ouvertüre als 1. Satz a 3—4; er heißt da Desineer. Dagegen bringt Lockes Melothesia 1673 vier Tänze von ihm in Klavier-Arrangement und schreibt ihn Gerhard Diesner, was sein Engländertum sehr in Frage stellt. Jedenfalls sind auch die mit G. D. gezeichneten, 1660 und 1661 datierten Nummern der von Ecorcheville herausgegebenen Kasseler Suiten-Handschrift von ihm und nicht von G. Dumanoir.

Jakob Scheiffelhut, Musikdirektor zu St. Anna in Augsburg, bemerkenswerter Instrumentalkomponist (»Musikalische Gemüthsergetzungen« 1684, sechssätzige Suiten [2 V., B., B. c.] mit Sonate als 1. Satz, »Lieblicher

Frühlingsanfang« 1685, siebensätzige Suiten [2 V., Vla., B., B. c.] mit Präludien und »Arien«), auch geistl. 2st. Gesänge mit Instr. (2 Teile, 1682 und 1684).

Johann Schenck, hervorragender Gambenvirtuose, um 1685—1695 am kurpfälzischen Hofe. Ausgezeichnete Suitenwerke im französischen Stile (Marais): Kunstöffeningen Op. 2, Scherzi musicali Op. 6 (Neuausgabe von H. Leichtentritt), Fantaisies de la goutte (12 Sonaten Op. 10). Sein Op. 1 sind Arien aus der Oper »Ceres en Bachus« (wann aufgeführt?).

Joh. Philipp Krieger, geb. 26. Febr. 1649 zu Nürnberg, gest. 6. Febr. 1725 zu Weißenfels, Schüler von Kaspar Förster in Kopenhagen und Rosenmüller und Rovetta in Venedig, sowie Abbatini und Pasquini in Rom. Opern für Dresden, Braunschweig, Hamburg und Weißenfels. Gediegene Instrumentalwerke (Triosonaten, Gambensonaten 1693, Orchestersuiten [Lustige Feldmusik 1704]), geistl. Arien mit obl. Violine 1697.

Johann Fischer, geb. 1650 in Schwaben, gest. 1721 in Schwedt als Hofkapellmeister, Schüler Lullys, in Dirigentenstellungen zu Augsburg, Ansbach, Mitau, Schwerin, Kopenhagen, Stralsund, Stettin und Stockholm, bedeutender Instrumentalkomponist im französischen Geschmack (Musikalisches Divertissement 1700 [2st. Suiten mit franz. Ouvertüre], Tafelmusik [1702 dgl.]), auch 1st. Gesänge mit Instrumenten (1686).

Joh. Kaspar Ferdinand Fischer, geb. ca. 1650, gest. nach 1737 als markgräfl. badischer Kapellmeister, bedeutender Klavierkomponist, gab auch Suiten mit franz. Ouvertüre heraus (Journal du printemps 1695 für 5st. Streichorchester und Trompeten ad. lib.; Neuausgabe von E. v. Werra i. d. D. d. T. Werra gab auch seine sämtl. Klavierwerke heraus).

Jakob Kremberg, 1693—1695 mit Kusser Unternehmer der Hamburger Oper. »Musikalische Gemüthsergötzungen« für 1 Singst. mit B. c. 1689.

Johann Jakob Walther, geb. 1650 zu Witterda bei Erfurt (Todesjahr nicht bekannt), 1676 Kammermusiker in Dresden, später (1681—1688) kurmainzischer Hofsekretär, berühmter Meister des doppelgriffigen Violinspiels. Erhalten: Scherzi di violino solo mit B. c. und ad lib. Gambe oder Laute (1676) und Hortulus chelicus, uno violino duabus, tribus et quatuor chordis simul sonantibus (1688).

Johann Krieger, geb. 1. Jan. 1652 zu Nürnberg, gest. 18. Juli 1735 in Zittau. Klavierwerke (Suiten 1697, Präludien und Fugen 1699), auch geistl. und weltl. Gesänge (»Musikalische Ergötzlichkeit« 1684).

Johann Pachelbel, getauft 1. Sept. 1653 zu Nürnberg, gest. 3. März 1706 das. als Organist an S. Sebald, vorher in Stellungen in Wien, Eisenach, Erfurt, Stuttgart und Gotha. Tokkaten, Choralbearbeitungen (94 Fugen über das Magnificat), Chaconnen usw. für Orgel, Partiten für 2 Violinen (mit Scordatura), Klaviersuiten usw. Neuausgaben in den DTÖ. VIII 2 und DTB. II 1.

Christian Heinrich Aschenbrenner, geb. 29. Dez. 1654 in Altstettin, gest. 13. Dez. 1732 in Jena, 1713—1719 Kapellmeister in Merseburg. Gab 1673 5st. Suiten mit Sonaten und Präludien als 1. Satz heraus (»Gast- und Hochzeitsfreude«, erhalten?).

Gottfried Finger, geb. zu Olmütz, um 1685 als Kgl. Kapellmeister in London, wo er als dramatischer Komponist Mißerfolg hatte, 1702 in Berlin, 1717 am Düsseldorfer Hofe. Mehrere Sonatenwerke (Op. 1 1688 a 2—4, zum Teil mit Gambe).

Matthias Kelz, aus Schongau (Oberbayern), um 1658—1669 in Augsburg, bedeutender Violinkomponist. Primitiae musicales (Sonaten und Tanz-

stücke a 3 [2 V., B. u. B. c.] 1658), Epidigma harmoniae novae (f. V. u. Gambe), Capricetti, Canzonetti, Arie usw. (f. V. u. Gambe 1669). Kelz geht mit der Violine bis g^3 hinauf und ist Meister der Doppelgrifftechnik.

Philipp Heinrich Erlebach, geb. 25. Juli 1657 zu Essen, gest. 17. April 1714 als Hofkapellmeister zu Rudolstadt, in Paris gebildet. Gab 1693 5st. Suiten mit franz. Ouvertüre heraus, 1694 Suiten für Violine, Gambe und B. c., ist auch als Liederkomponist bemerkenswert (»Harmonische Freude« 2 Teile, 1697, 1710). Oper »Die Plejaden« Braunschweig 1693 (nicht erhalten).

Johann Georg Rauch, gest. 21. Juli 1710 als Kapellmeister und Organist am Straßburger Münster. Motetten mit Instrumenten (Novae Sirenae 1687 und 1690) und 12 Kirchensonaten Op. 4 (1—11 a 3, Nr. 12 a 5: 2 V., 2 Vl., B., B. c. 1697).

Johann Kuhnau, geb. 1660 zu Geising i. Sachsen, gest. 5. Juni 1722 als Thomaskantor in Leipzig (Bachs Vorgänger). »Biblische Historien« in 6 Klaviersonaten 1700 (Neuausgabe von Shedlock), Frische Klavierfrüchte (7 Sonaten) 1696, Neue Klavierübung 1689—1695. Satirische Schrift »Der musikalische Quacksalber« 1700 (Neuausgabe von Benndorf 1900).

Sigmund Kusser, geb. 13. Febr. 1660 zu Preßburg, gest. 1727 als Vizekgl. Kapellmeister in Dublin, Schüler Lullys, zuerst Kapellmeister in Braunschweig, dann 1693—1695 mit Kremberg Unternehmer der Hamburger Oper (S. 473), zeitweilig auch in Nürnberg und Augsburg, 1698—1704 Hofkapellmeister in Stuttgart, sodann in England. Seine Opern sind nicht erhalten, wohl aber die Orchester-Suiten mit franz. Ouvertüre: Composition de musique selon la Méthode française 1682, Le festin des Muses (1700), La cicala della cetra d'Eunomio (1700) und Apollon enjoué (1700, je sechs Suiten). Die von 1682 sind die ersten Werke der Art überhaupt.

Georg Böhm, geb. Anfang Sept. 1661 zu Hohenkirchen in Thüringen, gest. 18. Mai 1733 als Organist zu Lüneburg (vorher in Hamburg), einer der bedeutendsten Vordermänner Seb. Bachs auf dem Gebiete der Klaviermusik (Choralvorspiele, Suiten) und auch der Kirchenkantate.

Friedr. Wilhelm Zachow, geb. 19. Nov. 1663 zu Leipzig, gest. 14. Aug. 1712 als Organist der Liebfrauenkirche zu Halle a. S., der Lehrer Händels. Gute Orgelwerke. Neuausgabe i. d. D. d. T. (Seiffert).

Peter Zachau, Ratsmusikus zu Lübeck. Gambensuiten 1693, mehrst. Tanzstücke 1683.

Nikolaus Bruhns, Meister im doppelgriffigen Violinspiel, geb. 1665 zu Schwabstädt (Schleswig), gest. 1697 in Husum, Schüler Buxtehudes. Erhalten nur einige Orgelstücke und Kantaten.

Benedikt Anton Aufschnaiter, 1695—1730 Domkapellmeister zu Passau. Gab 1695 heraus: Concordia discors, 5st. Suiten franz. Art mit Ouvertüre, Entrée oder Chaconne als 1. Satz, auch 1703: Concerti grossi mit 2 V. als Concertino, und kirchl. Gesangswerke.

III. Franzosen.

Jacques Salmon (Violinist) und Girard de Beaulieu (Baßsänger), beide in der Kgl. Kapellmusik, sind die Komponisten des von Baltazarini (Baltasar de Beaujoyeulx) gedichteten, 1581 aufgeführten Ballet de la Reine (1582 bei Ballard gedruckt). Neuausgabe [Kl.-A.] von Weckerlin in den Chefs d'œuvre classiques de l'opéra français Bd. 1).

Jean Baptiste Besard, aus Besançon. Lautenwerke (Thesaurus harmonicus, Köln 1603; Novus partus, Augsburg 1617, Isagoge in artem testudinariam 1617).

Jean Titelouze, der Altmeister des französischen Orgelspiels, geb. 1563 zu St. Omer, gest. 25. Okt. 1633 als Kathedralorganist zu Rouen. Orgelwerke (1623, 1626) in Neuausgabe von A. Guilmant (Archives des maîtres de l'orgue), auch Kirchengesänge.

Louis Constantin, Roi des Ménétriers bzw. des Violons, 1624—1655. Stücke in Bd. 1 der Collection Philidor (La pacifique) und in Paulus Matthyß' Cabinet (1646).

Lazarin, Violinist und Hofkomponist in Paris, der Vorgänger Lullys (1653).

Guillaume Dumanoir, 1659 Nachfolger L. Constantins als Roi des Violons und Chef der 24 Violons du Roi. Tänze in der Sammlung Philidor erhalten; die mit G. D. gezeichneten Suiten der Kasseler Suitensammlung sind nicht von ihm, sondern von Gerhard Diesener (S. 505).

Nicolas Metru, Organist zu Paris, Lehrer Lullys, gab 1642 2st. Fantaisies für Violine heraus, 1646 und 1661 4—5st. Airs, auch 1663 eine Messe.

Marin Mersenne, geb. 8. Sept. 1588 zu Oizé (Maine), gest. 1. Sept. 1648 in Paris, gelehrter Musikschriftsteller. Harmonie universelle (1636—1637, 2 Teile).

Jean Cambefort, 1655 Kammermusikdirektor und Surintendant. Airs de cour a 4 (2 Bücher 1651, 1655). Ballet royal de la Nuit 1653 (Ms. i. d. Sammlung Philidor).

Louis de Molière (Mollier), 1640 gedruckt Les chansons pour danser. In Ms. (Sammlung Philidor): Ballet du Temps 1654 (mit J. Bapt. Boesset).

Ch. M. de Saint Evremond, geb. 1613 zu S. Denis du Guast, gest. 20. Sept. 1703 zu London, scharfer Kritiker der Oper (Dissertation sur l'opéra, Oeuvres Bd. III, 1705 u. ö.).

Jean Baptiste Boesset, 1667 Surintendant der Kammermusik in Paris. Gedruckt Fruits d'automne 1684, Ballet du temps (mit Molière, Ms. i. d. Sammlung Philidor).

Beauchamp, Komponist mehrerer Ballette für den Hof (1657—1661, Ms. in der Sammlung Philidor).

Jacques Gaultier, Sieur de Neüe, der ältere, geb. ca. 1600 zu Lyon, 1617—1647 Hoflautenist in London, seit 1647 in Paris, gest. ca. 1670. Lautenmusik in Ms.

Denis Gaultier, d. j. (l'illustre), geb. ca. 1605 zu Marseille, Verwandter des Vorigen, gest. Anfang Januar 1672 in Paris. Gedruckt Pièces de luth 1660 und Livre de Tablature (erhalten?). Ms.: La rhétorique des dieux (ca. 1655, Cod. Hamilton 142 in Berlin Kgl. Kupferstichkabinett, herausgegeben von O. Fleischer, Vierteljahrsschrift f. MW. II, 1886).

Jaques Champion de Chambonnières, geb. ca. 1600, gest. Ende 1670 in Paris, Kammercembalist Ludwigs XV, Lehrer der älteren Couperins, d'Angleberts und Lebègues. Pièces de clavessin (1670, Neuausgabe von H. Quittard).

Jacques Thomelin, 1667 Kgl. Kapellorganist in Paris. Orgelstücke in Ms.

Charles Mouton, geb. 1626, berühmter Lautenist in Paris um 1678—1692, Schüler von D. Gaultier, Lehrer von Lesage de Richée. Pièces de luth 1680.

Guillaume Nivers, geb. 1617 zu Melun, gest. nach 1700 in Paris, Schüler von Chambonnières. Livres d'orgue (1665, 1671, 1675, Neuausgabe von Vervoitte). La gamme du Si (1646, gegen die Solmisation) u. a., auch Kirchenkompositionen.

Louis Grabut (Grabu), franz. Violinist, um 1666—1690 in London. 2 engl. Opern (Ariadne [The marriage of Bachus] 1674, Albion and Albinus 1685).

Robert Cambert, geb. 1628 zu Paris, gest. 1677 in London. Opern: La Pastorale 1659, Ariane 1661, Adonis (nicht aufgeführt), Pomone 1671 (zur Eröffnung der Académie de musique), Les peines et les plaisirs de l'amour 1672 (von diesen beiden je ein Akt erhalten; Klavierauszug in Neudruck von Weckerlin in den Chefs d'œuvre etc.).

Nicolas Antoine Le Begue, geb. 1630 zu Laon, gest. 6. Febr. 1702 zu Paris als Hoforganist. Gedruckt Livre I d'Orgue 1676, II—III 1678 (Neuausgabe von Guilmant) und 2 Bücher Pièces de clavessin 1677 u. o. J. (auch in Neuausgaben). Ms. Méthode pour toucher l'orgue (in Tours).

Lully, Jean Baptiste s. S. 498 (Italiener).

Louis Couperin, geb. 1630 zu Chaume, gest. 1665 als Organist an S. Gervais in Paris. Orgelstücke Ms.

François Couperin, Sieur de Crouilly, geb. 1631 zu Chaume, gest. 1698 als Organist an S. Gervais in Paris, Schüler von Chambonnières. Orgelstücke Ms.

François Couperin (le Grand), geb. 20. Nov. 1668 zu Paris, gest. 1733 das., Schüler seines Vaters (Charles Couperin, eines Bruders der beiden Vorigen) und von J. Thomelin. Pièces de clavessin (4 Bücher 1713—1738, Neuausgabe von J. Brahms in Chrysanders Denkmälern der Tonkunst).

André Raison, Organist an S. Geneviève in Paris. Livre d'orgue 1687 (Neuausgabe von A. Guilmant) und 1714.

Jacques Boyvin, 1674 Organist an Notre Dame de Paris. 2 Bücher Pièces d'orgue 1700, Principes d'accompagnement, 2. Aufl. 1705.

François Roberday, in Paris, Lehrer Lullys. Gab 4st. Fugues et caprices heraus (1660).

Philippe François Lesage de Richée, bedeutender Lautenkomponist, Schüler von Ch. Mouton. »Kabinett der Lauten« (1695). Vgl. Monatshefte f. MG. 1889, 1.

Jos. de Chabanceau, Sieur de Labarre, Kapellorganist Ludwigs XIV, gest. 1678. Orgelvariationen (Airs à 2 parties 1669).

Michel Lambert, Gesanglehrer in Paris, Schwiegervater Lullys, geb. 1610 zu Vivonne, gest. 1696 in Paris als Kammermusikmeister Ludwigs XV. Airs et brunettes 1666, Airs et dialogues 1689.

Marc Antoine Charpentier, geb. 1634 zu Paris, gest. das. 24. Febr. 1704 als Kapellmeister der Ste Chapelle, Schüler von Carissimi, bedeutender Oratorienkomponist. Viel Kirchenmusik, auch 2 Opern (Acis et Galathée 1678, Médée 1693).

Pierre Gaultier (de Marseille), geb. 1642 zu Cioutat, gest. im Sept. 1697 (Schiffbruch bei Cette), kaufte von Lully 1687 ein Patent zur Eröffnung einer Oper in Marseille, fallierte aber 1689. Opern: Le triomphe de la paix 1687, Le jugement du soleil 1687. Gedruckt: Symphonies de Mr. Gaultier de Marseille divisées par suites de tons (Paris 1707).

Pascal Colasse, geb. 22. Jan. 1649 zu Reims, gest. 17. Juli 1709 zu Versailles, seit 1696 Kgl. Kammermusikmeister. 12 Opern (Achille et Polyxène 1687, Les noces de Thétis et de Pélée 1689 [Neudruck des Klavierauszugs in den Chefs d'œuvre etc.], Enée et Lavinie 1690, Astrée 1692, Jason 1696 usw., Ballet des saisons [Neudruck in den Chefs d'œuvre]). Colasse war Schüler und Assistent Lullys.

Jean Laurent Lecerf de Vieville, Seigneur de Fresneuse, geb. 1647 zu Rouen, gest. das. 10. Nov. 1710, trat für die französische Oper gegen die italienische Oper ein mit: Comparaison de la musique italienne et de la musique française (Brüssel 1704, 2. Aufl. 1705—1706, 3 Bde.).

André Danican-Philidor, geb. ca. 1650, gest. 11. Aug. 1730 zu Paris (Vater des berühmten Opernkomponisten und Schachspielers), legte die wichtige ‚Collection Philidor' an. Gedruckte Kompositionen: Suite de danses pour les violons et les hautbois 1699, Pièces à deux basses de Viole etc. 1700, Pièces de trompettes et timballes 1685, auch 2 Mascarades 1700.

Sebastien de Brossard, geb. 1654, gest. 10. Aug. 1730 zu Meaux, 1689 Münsterkapellmeister in Straßburg, seit 1700 in Meaux. Sonaten für V. und B. c. Ms., Airs sérieux et à boire, Dictionnaire de musique 1703.

Marin Marais, geb. 31. März 1656 zu Paris, gest. 15. Aug. 1728 daselbst, 1685—1725 Sologambist der Kgl. Kapelle. 5 Bücher Stücke (Suiten) für 1—3 Gamben 1686—1725, Opern Alcide 1693, Ariane et Bacchus 1696, Alcyone 1706, Sémélé 1709.

Nicolas Gigault, Schüler von Titelouze, berühmter Organist in Paris. Musique pour l'orgue (1685, Neuausgabe von Guilmant) und Livre de Noëls (Variationen über die Weihnachts-Antiphonen 1685).

Jean Henri d'Anglebert, Clavecinist, Schüler von Chambonnières. Pièces de clavessin 1689 (darin Variationen über die Folies d'Espagne).

Abbé Pierre Bourdelot, geb. 1610 zu Sens, gest. 9. Febr. 1685 in der Abtei Macé, bereitete eine Geschichte der Musik vor, die sein Neffe Pierre Bonnet (1638—1708) ausarbeitete und dessen Bruder Jacques 1715 herausgab (Histoire de la musique et de ses effets).

Michel Richard de Lalande, geb. 15. Dez. 1657 zu Paris, gest. 18. Juni 1726 als Hofmusikintendant Ludwigs XV. Musik zu Molières Mélicerte, Ballette und Motetten (1729 gedruckt).

Michel de Saint Lambert, Clavecinist. Schrieb eine Generalbaßschule 1680 und eine Klavierschule (Principes de clavecin 1697).

Perrine, Lautenist in Paris. Livre de musique pour le luth 1679, Pièces de luth 1680.

Jacques de Saint Luc, um 1676, Lautenist in Brüssel und Paris. 2 Bücher Lautenstücke (Amsterdam).

Jacques Bittner, in Paris. Pièces de luth (1682).

André Campra, geb. 4. Dez. 1660 zu Aix (Provence), gest. 29. Juli 1744 in Versailles, kam erst 1694 nach Paris (kurze Zeit Kapellmeister an Notre Dame), wurde der bedeutendste Vertreter der franz. Oper nächst Lully. L'Europe galante 1697 (mit Destouches), Le carnaval de Venise (1699), Tancrède (1702 mit Desmarets, diese drei in Klavier-Ausz. in Neudruck) usw. usw., auch 3 Bücher Kantaten und Kirchenmusik.

Henri Desmarets, geb. 1662 in Paris, gest. 7. Sept. 1741 zu Lunéville, feierte 1693—1704 Triumphe als Opernkomponist, mußte aber wegen einer Liebesaffäre (Entführung) Paris verlassen und blieb dann in Lunéville, auch als ihm die Rückkehr gestattet wurde. Opern: Didon 1693, Circé 1694, Venus et Adonis 1697 usw., Ballette: Momus 1695, Les fêtes galantes 1698, L'Europe galante 1699.

André Cardinal Destouches, geb. 1672, gest. 3. Febr. 1749 zu Paris, Schüler von Campra, 1728 Obermusikintendant. Von seinen 10 Opern erschienen in Kl.-A. in den Chefs d'œuvre etc. Issé (1697) und Omphale (1701).

Louis Marchand, geb. 2. Febr. 1669 zu Lyon, gest. 17. Febr. 1732 in Paris, berühmter Organist und Klavierspieler. Pièces de clavecin (1699, zwei Bücher), Orgelstücke Ms.

Michel de Labarre, geb. 1675, gest. 1743 in Paris. 3 Ballette 1700—1705. Pièces en trio (V., Fl., Ob.), 3 Bücher 1700—1707.

Mlle de Laguerre, Sonaten für V. u. B. c. und für 2 V. u. B. c. Ms., 1695.

IV. Niederländer und Belgier.

Jan Pieters Sweelinck, geb. 1562 zu Deventer, gest. 16. Okt. 1621 als Organist zu Amsterdam, Schüler von Zarlino in Venedig, berühmter Orgelmeister, Lehrer von S. Scheidt, M. Schild, H. Scheidemann. J. Prätorius und P. Siefert. Orgelwerke, Psalmen, Motetten, Chansons usw. Kompositionsregeln. Gesamtausgabe (12 Bde.) von M. Seiffert.

Jean de Macque, um 1610 Kgl. Kapellmeister in Neapel, vorher in Rom, der Lehrer von Luigi Rossi. 6 Bücher Madrigale zu 4—6 St.

Anthony van Noorth, Organist zu Amsterdam. Tabulatuur-boek van Psalmen en Fantasyen 1659 (Neuausgabe von Seiffert).

Paulus Matthyß, Verleger in Amsterdam. Pavanen, Allemanden, Sarabanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs für 2—3 Violinen (Sammelwerk »Cabinet« 1646).

Carolus Hacquart, geb. 1640 in Brügge, gest. ca. 1730 in Haag. 3—4st. Sonaten (Harmonia Parnassia 1686), Motetten mit Instrumenten (1674), Operette »Min-Vredespeel« 1680.

Pieter Cornet, Kapellorganist zu Brüssel um 1593—1626. Gediegene Orgelwerke im Ms.

Ruckers, berühmte Klavierbauerfamilie in Antwerpen um 1600—1667.

V. Engländer (vgl. II. 1, S. 338 ff.).

Philipp Rossetor (Rosseter, Rossiter), in London, gest. 5. Mai 1623. Gab schon 1601 mit Thomas Campion Monodien mit Generalbaß heraus (A book of ayres to be song to the lute, Orpharion and a base Violl), sowie 1609 6st. Instrumentalstücke Lessons for consort.

Thomas Campion, in London, gest. 1620 in London. Gab 4 Bücher geistl. und weltl. Ayres heraus (1610—1617) und schon 1601 eins mit Rossetor (s. d.). Auch schrieb er eine Kompositionslehre (1. Aufl. ohne Jahr, 2. Aufl. bearbeitet von Chr. Simpson 1655).

John Cooper (Coperario), geb. um 1570, gest. 1625 in London als Gambist des Kgl. Orchesters. Monodien (Tears [Trauergesänge]), auch Fancies für 3 Gamben.

Thomas Ravenscroft, geb. 1582, gest. gegen 1635 in London. Weltl. Gesänge zu 3—10 St. (Pammelia 1609, Deuteromelia 1609, Melismata 1611), Psalmen; eine Mensuraltheorie (A briefe discourse etc. 1614).

William Brade, 1594—1620 in Kopenhagen, Halle, Hamburg, Schleswig und Halle a. S. Komponist gediegener Tanzstücke (1609—1621 4 Bücher zu 5—6 St.).

Thomas Tomkins, Organist in Worcester, gest. 1656. Kirchliche Gesänge, Klavierstücke.

John Banister, 1662—1666 Nachfolger von David Mell als Leader des Hoforchesters, gest. 3. Okt. 1679 zu London, der erste Veranstalter öffentlicher Konzerte in London (1672). Komponist im neuen Stil (Ayres and dialogues 1678, Schauspielmusiken), Violinvariationen über einem Ostinato in Playfords Division violin.

John Hilton, geb. 1599, gest. (beerdigt 21. März) 1657 zu London, Organist. Ayres or Fa Las for three voices 1627 (Neuausgabe 1644). Sammelwerk Catch that catch can 1652.

Wil iam Lawes, geb. 1582, gest. 1645 zu London. Royal consort of viols, Great consort, auch Aires.

Henry Lawes, Bruder des Vorigen, gest. 21. Okt. 1662 als Komponist der Kgl. Kapelle zu London. Ayres and dialogues (mit Theorbe oder Gambe, 3 Bücher 1653—1658), Schauspielmusiken, Psalmen, auch mehrst. Instrumentalwerke (Consorts of 4 p. Ms.).

Matthew Locke, gest. 1677 als Organist und Komponist der Kgl. Kapelle zu London. Little consort of 3 parts 1656, Consort of 4 parts Ms., Schauspielmusiken (Macbeth, Sturm, Psyche), Kirchenmusik, Generalbaßschule (Melothesia 1673).

Desineer s. Diesener S. 505 (Deutsche).

John Jenkins, geb. 1592, gest. 27. Okt. 1678 in Norfolk. Komponist von gediegenen Tanzstücken. Herausgeber von Engels Speel Tresoor (f. 2 V., c. B. c.) von 11 verschiedenen Komponisten 1664); Stücke von ihm in Ms. (Consorts of 4 p. in Hamburg).

Nicholas Laniere (von italienischer Herkunft), geb. 1588 zu Greenwich, gest. 1666 zu London, einer der ersten englischen Komponisten im monodischen Stil (Ayrs, Dialogues, Musik zu Maskenspielen).

John Wilson, geb. 5. April 1594, gest. 22. Febr. 1673 zu London, Professor der Musik zu Oxford. Airs and ballads 1660.

Robert Johnson, um 1610—1630. Musik zu Maskenspielen, Instrumentalstücke.

John Playford (1623—1686), Londoner Verleger (The division violin, 2. Aufl. 1685).

Cl. Jenkins, gab 1678 in London heraus New Ayres and Dialogues (3—4st. mit Violen, mit Violinstücken von J. Banister, und Thomas Low).

David Mell, geb. 1604, gest. 1662 als Leader des Kgl. Orchesters in London, Violinvariationen über einem Ostinato und 2 Präludien in Playfords Division violin.

Thomas Simpson, um 1618 in Kopenhagen, vorher in Hamburg. Gediegene 4—5st. Tanzstücke 1611 und 1617, Tafel-Consort zu 4 St. 1621.

Christopher Simpson, geb. 1610, gest. 1677 zu Turnstile, Gambenvirtuose (The Division-Violist 1659, Anleitung zum Extemporieren über einem Ostinato) und Theoretiker (Principles of practical musick 1665). Violinvariationen über einem Ostinato in Playfords Division violin (ca. 1680).

Benjamin Rogers, geb. 1614 zu Windsor, gest. 1698 in Oxford, Anthems, Services, auch Ayres und Consort lessons.

Thomas Mace, geb. ca. 1613, gest. 1709, Lautenist und Erfinder einer Doppellaute. Schrieb ein durch historische Notizen wichtiges Werk: Musicks monument (1676 mit Lautenstücken).

Walter Porter, geb. ca. 1595, gest. 1659 in London. Gab 1632 Ayres mit Instrumenten »after the manner of consort-music« heraus und 1657 2st. Motetten mit B. c.

Jeremiah Clark, gest. (durch Selbstmord aus unglücklicher Liebe) 1. Dez. 1707, der erste Komponist von Drydens Cäcilien-Ode (1697), Klavierstücke.

Thomas Farmer, Orchestermusiker in London. Consort of music (1686—1690, mit franz. Ouvertüre), Elegie auf Purcells Tod u. a.

Henry Cooke, gest. 13. Juli 1672 als Kgl. Hofkomponist. Anthems, Songs, Catches und Sonaten in Ms. und in Sammelwerken.

Pelham Humfrey, geb. 1647, gest. 14. Juli 1674 zu Windsor als Kgl. Hofkomponist (Nachfolger Cookes). Anthems, Services, Songs in Ms. und Sammelwerken.

William Young, um 1661—1668 Violinist der Kgl. Kapelle in London. Gab 1661 21 Sonaten zu 3—5 Stimmen heraus, denen 3st. Tanzstücke (Allemanden, Correnten usw. angehängt sind [Exempl. in Upsala]).

Anthony Poole, um 1680. Violinvariationen über einem Ostinato in Playfords Division Violin.

Robert Smith, Variationen für 2 Violinen über einem Ostinato in Playfords Division Violin (ca. 1680).

W. Webb, Ed. Coleman, W. Turner, W. Wilston, Komponisten von Ayres und Dialogues (Sammelwerke von 1652 und 1678).

John Britton, geb. 1651, gest. 27. Sept. 1714 zu London, setzte die von J. Banister zuerst aufgebrachten Hauskonzerte seit 1678 fort.

John Barnard, Herausgeber der ältesten großen Sammlung von englischer Kirchenmusik (Selected church music 1641, Werke von Tallis, Byrd, Morley, O. Gibbons, Tye, J. Bull, Farrant, Mundy, Batten, Hooper, Shepheard, Parsons, Bevin, Rogers, White, Giles, Ward, Weelkes, Woodson).

John Blow, geb. 1648 zu North Collingham, gest. 1. Okt. 1708 zu London als Komponist der Kgl. Kapelle, Lehrer, Vorgänger und Nachfolger Purcells als Kgl. Kapellorganist. Anthems, Klaviersuiten (1698) u. a.

Michael Wise, geb. 1648, gest. 24. Aug. 1687 zu Salisbury. Anthems.

Henry Purcell, geb. 1658 zu Westminster (London), gest. 21. Nov. 1695 daselbst. Hochbedeutender Komponist von Opern und Bühnenmusiken, Kirchenmusik (Anthems, Services), Kantaten (Oden) und Kammermusik (Triosonaten, 4st. Sonaten), auch Klaviermusik.

Daniel Purcell (1660—1717, Bruder des Vorigen. Psalmen, Anthems, Bühnenmusiken.

Aphabetisches Namenregister.

Alphabetisches Sachregister.

[1]) Peris Varie musiche v. J. 1609 führen bereits die von Caccini angeregte Kantatenform (vgl. S. 29) ein Stück weiter. Die Stücke 12 (Se tu parti), 13 (Ma se resti) und 14 (Chi più cara) gehören nämlich zusammen, wie der identische Baß ausweist, sind aber in sich wieder dreiteilig: Rezitativ, kleine Arie und instrumentales Ritornell.

[1]) Monteverdis Scherzi v. J. 1607 enthalten als Schlußnummer ein Balletto, das sich bei näherer Untersuchung als eine hochentwickelte Suite herausstellt, bestehend aus einer instrumentalen Entrata (a 3) und sechs gesungenen Tänzen (a 3): Pavane, Gagliarde, Courante, Volta, Allemande und Tripla, mit freier Coda (ohne diese Namen). Diese Entdeckung eröffnet wieder ganz neue Perspektiven. Doch sind die Stücke sehr einfach und klein.

Korrekturen und Ergänzungen.

S. 2 Z. 17 v. o. Nach Caccinis Vorrede der zweiten Nuove musiche (1614) war Caccini an der Komposition der Dafne von 1594 beteiligt (vgl. auch Vitalis Vorwort der Aretusa, Solerti, Orig. S. 96) und die von Ambros somit schwerlich mit Recht angefochtene Aussage Donis (Solerti, Orig. S. 213 (così dal Peri come dal Caccini).

S. 3 Z. 9 v. u. lies sopra.

S. 4 Z. 1 v. u. lies degl'.

S. 11 Anm. Ganz ähnlich auch Peri in der Vorrede der Euridice (Solerti, Orig. S. 46).
S. 13 erstes Notenbeispiel lies stan-mi.
S. 14 erstes Notenbeispiel lies sfere.
S. 24 Z. 5 v. o. lies 8, 7, **12, 11**). Die jambischen 8- und 12-Silbler sind natürlich 7- und 11-Silbler mit gleitenden (dreisilbigen) Reimen.
S. 26 sechste Notenzeile, fünfte Note *a'* statt *h'*.
S. 27 zweite Notenzeile fehlt an den letzten sechs abwärts gestrichenen Noten ein 16tel-Querbalken.
S. 31. Peris Lied ist zu Anfang durch eine Viertelpause zu ergänzen; der Text lautet zu Anfang: Torna, **deh** torna; am Schluß der dritten Zeile fehlt das zweisilbige Reimwort »io« (che t'ho fatt' io).
S. 32 fünfte und sechste Notenzeile lies per-do-no!
S. 35 Z. 2 v. o. und dritte Notenzeile lies Eco statt Ecco.
S. 50 Z. 2 v. u. lies 1**652** statt 1625.
S. 55 Z. 18 lies 163**3**.
S. 58 zweite und dritte Notenzeile lies fanciul. Vierte Notenzeile lies all' orlo vengono.
S. 59 zweite Notenzeile lies vedano.
S. 63 Z. 4 v. u. lies temprate.
S. 68 Z. 9 v. u. lies Musurgia.
S. 71 zweite Notenzeile, letzte Note *g'* statt *d''*.
S. 73 Anm. Z. 2 v. u. lies »vor oder hinter«.
S. 75 Z. 1 v. o. lies 1607 bzw. 1608 (statt 1609).
S. 81 dritte Notenzeile lies corpo statt cor non.
S. 84 Notenbeispiel, Takt 3 fehlt ♮ vor *h*, Takt 4 ♭ vor *h*.
S. 150 zweites Notenbeispiel, Takt 3 lies *d e c d* statt *d e d c*.
S. 167 zu Z. 5 v. o. Ebenso in Maurizio Cazzatis Kantaten v. J. 1649 Nr. 4 und Nr. 10.
S. 197 dritte Notenzeile lies Rispondea**n**.
S. 205 (Text) Z. 2 v. u. Das Mira ch'a se n'aletta besteht aus zwei »einander« ganz gleich gebildeten Strophen (nicht denen des Ecco pur gleich gebildeten; es sind jambische 7-Silbler, in Ecco pur trochäische 8-Silbler).
S. 224 Z. 20 v. u. Giov. Domenico ist Puliaschi, für den nach E. Vogels Bibliothek S. 107 Anerio Baß-Tenor-Gesänge komponierte.
S. 233. Kleine Ritornelle haben auch Monteverdis Scherzi (a 3) v. J. 1607 und Peris Varie musiche v. J. 1609.
S. 238 Notenbeispiel, Überschrift »Orfeo« (nicht La morte d'Orfeo).
S. 242 Z. 1 v. o. lies ovvero statt avorro.
S. 272 dritte Notenzeile lies Anfangs. Text Z. 1 und 11 lies Prunières.
S. 275 Z. 5 v. u. lies **A.** Buchner. Z. 3 v. u. lies 1**6**37.
S. 331 Z. 23 v. o. lies Heinrich.
S. 339. Die soeben erschienene Geschichte des Neuen deutschen Liedes von H. Kretzschmar spricht irrigerweise den ersten Ausgaben von Spees Trutznachtigall die Melodien ab. Mit Ausnahme eines der in der Berliner Kgl. Bibliothek erhaltenen drei Exemplare der ersten Auflage (Köln 1649), das somit unvollständig ist (Yi 3701), haben alle mir bekannten Exemplare die Melodien.
S. 361 Z. 7 v. u. lies Oxfor**d**.
S. 362 Z. 2 v. u. lies Schmi**d** jun.
S. 387 dritte Notenzeile fehlt ♯ vor *e'''*.





